



مركز الدراسات الشرقية
ORIENTAL STUDIES CENTER

المقامة العبرية بين التأثر والتأثير

تأليف
أ.د. عبد الرازق احمد قنديل

سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية
العدد (١٢)
١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م

المقامة العبرية
بين التأثر والتأثير

تأليف

أ.د. عبد الرازق احمد قنديل

سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية
يصدرها مركز الدراسات الشرقية - جامعة القاهرة
تحت إشرف أ.د/ زين العابدين محمود أبو خضرة
* الآراء الواردة تعبر عن وجهة نظر كتابها ولاتعبر بالضرورة عن رأى المركز

تصدر هذه السلسلة تحت رعاية

أ.د علي عبد الرحمن يوسف

رئيس جامعة القاهرة

ورئيس مجلس إدارة المركز

و

أ.د. عبد الله التطاوي

نائب رئيس الجامعة

ونائب رئيس مجلس إدارة المركز

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

يدرك قراء كتاب "العهد القديم" جيداً أن الكثرة الكاثرة من النتاج الأدبى العبرى القديم يجدر وصفها بالصفة الدينية الخالصة، وذلك لما يحتويه الكتاب من تشريعات وتعاليم وعظات ونظم وغيرها من أمور الدين، وحتى بعد ختام هذه الفترة التوراتية نجد أن أدب الأبوكريفا ولفائف البحر الميت تعج بأمور دينية ولم تستطع أن تخلع عباءة الدين عن هذا الأدب الذى يميزه مسمى عام هو "الأدب العبرى القديم".

أما العصر الوسيط، وفى الأندلس تحديداً، فقد عاش اليهود فى كنف الحكم الإسلامى، فحصلوا على حقوقهم كافة ونعموا بحرياتهم وشاركوا فى مجالات الحياة بتنوعها، وكانت نتيجة هذه الحريات أن اندهر الأدب العبرى ازدهارته الكبرى ووصل إلى قمة نهضته وسموه عبر تاريخه كله بما فى ذلك الأدب العبرى فى العصر الحديث، حيث استعار أدباء العبرية الأندلسيون بحور الشعر الأوربى الحديث، وصار الشعراء يحذون حذوهم فى إقليم البروفانس وفى بلاد اليمن، ولم يعد الغرض الدينى يسير أمام الأدب العبرى الوسيط كعكاز الأعمى، بل تجاوز ذلك إلى الأغراض الدنيويه، وتجاوز الغرضان الدينى والدنيوى فى الأدب العبرى للمرة الأولى فى تاريخه، حتى لقد أطلق علي هذا العصر "العصر الذهبى للأدب العبرى"، ورغم أن مثل هذا الأدب الدنيوى كان ينظر إليه بالطبع نظرة هامشية بالمقارنة بالتيار الدافق والسيال والمتصل من الأدب الدينى البحت الذى كتب فى العصر التوراتى والعصر التوراتى المتأخر، فإنه استمر يكتب ويحفظ ويقرأ بشغف وإعزاز على طول التاريخ اليهودى وعرضه، وكان ذلك تأثيراً جلياً للأدب العربى بكل صنوفه وأغراضه وأشكاله على الأدب العبرى لا ينكره باحث عن حقيقة.

وقد سبق لمركز الدراسات الشرقية أن قدم للقارىء الكريم كتاباً يحمل عنوان "أثر الشعر العربى فى الشعر العبرى الأندلسى" من تأليف الأستاذ الدكتور عبد الرازق أحمد قنديل وهو نفسه صاحب الكتاب القيم الذى بين أيدينا الآن، ففى الكتاب السابق تتبع كاتبنا الكبير أطوار الأدب العبرى الوسيط وأبان بوضوح عن التأثيرات الكبرى التى مارسها الأدب العربى فى الأدب العبرى فى ذاك العصر، فأبلى فى ذلك بلاء حسناً وأضاف لبنة ذهبية إلى الدراسات التى أجريت فى هذا الإطار وتأكيداً على الفضل الدائم للعرب والحضارة العربية بكل عناصرها على اليهود والثقافة اليهودية.

واليوم يعاود الأستاذ الدكتور عبد الرازق قنديل حديثه الممتع عن الأثر العربى فى الأدب العبرى، ولكن من زاوية أخرى، هى زاوية المقامة، فأضاف حلقة مهمة إلى سلسلة الدراسات الأدبية المقارنة أبان من خلالها التأثيرات الواضحة للمقامة العربية فى المقامة العبرية من حيث الشكل والمضمون، وعرض سيادته لنشأة المقامة العبرية وتطورها وبنائها الفنى وما انطوت عليه من نقد اجتماعى وتأثرها الجلّى بالمقامة العربية، وهو عمل استلزم جهداً ضخماً ووقتاً طويلاً للوصول إلى كبد الحقيقة، ولذا لزم توجيه الشكر الجزيل للأستاذ الدكتور عبد الرازق قنديل على إسهاماته القيمة فى إصدارات مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، وأسأل الله فى عليائه أن يعود ذلك بالفائدة الجمة على القارىء الكريم بشكل عام والباحث فى الأدب المقارن على وجه الخصوص.

مدير المركز

أ.د. زين العابدين محمود أبو خضرة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

شغل الفكر العربى منذ قرون عديدة البحث العلمى، وانشغل كثير من البـاحثين به، واختلفوا فيما بينهم حول دور هذا الفكر ـ بنصوصه الأصلية أو المنقولة إلـى لغات غير العربية ـ فى تطور الثقافة والآداب الأوروبية. وإلى أى مدى يمكـن أن تدين الحضارة الأوروبية بالفضل لهذا الفكر؟ وإلى أى مدى أيضـا كانـت بعـض الآداب الأوروبية منذ العصر الوسيط ثمرة من ثماره، وأثراً من آثاره؟ وبالرغم من اعتراف كثير من الباحثين والمفكرين الأجانب على اختلاف نزعـاتهم وتوجهـاتهم بوجود آثار للفكر العربى المتنوع. غير أننا مع ذلك نصطدم بين الحين والآخر بمن يشكك في إمكانية وجود أثر عربى فى الفكر الأوربى.

ولقد كانت المقامات العربية وهى واحدة من إبداعات الفكر العربى دار حولهـا العديد من الآراء فيما يتعلق بتأثيرها فى أدب الشطار الأسبانى. وكانت هـذه الآراء تتأرجح بين مؤيد لوجود أثر لهذه المقامات فى القصة البيكاريسكية وبين من ينفـى ذلك بصفة نهائية. وأدلى كل طرف بدلوه، وساق أدلته. ومـع تقـديرنا واحترامنـا لاجتهاد المجتهدين، وما ساقوه من قرائن مهما كانت درجة قناعتنا بها، إلا أننا نرى أن هناك عوامل كثيرة، ربما لم تكن الظروف البحثية مواتية لهم للإلمام بها لسـبب أو لآخر، خاصة ما كان منها بعيدا عن مجـالهم العلمـى، ولا علاقـة لهـم بهـا وبتاريخها، وعلى رأس قائمة تلك العوامل ما يتعلق بالمقامات العبرية التى نشـأت في أحضان الأندلس متوسمة خطى ومنهج المقامات العربية الشرقية منها والتى كان مبدعها الأول بديع الزمان الهمذانى، وجاء من بعده أبو القاسـم محمـد الحريـرى البصرى وذلك قبل انتقالها إلى الأندلس ومعارضة بعض الأندلسيين لها.

وإذا كنا نبحث عن دور أو أثر للمقامات العربية في القصة البيكاريسكسة فإننا نرى أن ذلك لا يجب أن يبحث من جانب واحد فقط، وأعني بذلك جانب المقامات العربية وحدها وما قد يقابله في القصة الأسبانية، وإن على الباحث الذى يتصدى لهذا الموضوع أن يتناوله من خلال زاويتين ترتبط كل واحدة بالأخرى. الزاوية الأولى ونعنى بها الزاوية التاريخية، ومدى ارتباط كل من المقامات العبرية بالمقامات العربية التي كان لها سبق النشأة، بحيث اعتمد مؤلف المقامات العبرية على أصولها وفنيتها. أما الزاوية الثانية فتتعلق بكيفية انتقال هذه المقامات بموضوعاتها، ومضامينها وأهدافها إلى القصة البيكاريسكية أو حتى البعض من تلك المضامين؟ وهل يمكن الاعتماد على ذلك كمؤثر فى هذه القصة؟

ومن هذا المنطلق رأيت أن أفوز بجزءٍ من نصيب المجتهد من خلال بحث متواضع جعلت عنوانه "المقامة العبرية بين التأثر والتأثير". وقد اخترت هذا العنوان لقناعتى أن المقامة العبرية ـ وهى صورة للمقامة العربية ـ كان لها دور رئيسى باعتبارها همزة وصل بين أديبين كتبا بلغتين مختلفتين قد لا يكون كاتب القصة الأسبانية على معرفة جيدة بلغة المقامات العربية، مما دفع أصحاب الرأى المعارض إلى الاحتجاج بذلك. ولهذا كان لابد من وجود القوى الذى يعزز أو ينفى وجود تأثير للمقامات العربية فيما لو كان المؤلف الأسبانى يعرف لغة هذا الوسيط أو لا يعرفها. كان هذا الوسيط أو همزة الوصل هو المقامات العبرية. وعلى هذا كان من المحتم أن نتعرف على كل ما يتعلق بهذه المقامات العبرية من حيث بداياتها والمصادر التي استقت موضوعاتها منها وهل من تأثير للعربية على العبرية من عدمه، الأمر الذى يمكن معه أن نقطع بوجود أثر عربى فى القصة البيكاريسكية أو ننفيه. ونظراً لهذا التداخل بين تلك الفنون الثلاثة رأيت أن يتم ذلك من خلال مبحثين:

المبحث الأول:

وجعلت عنوانه: "المقامة العبرية: النشأة ومصادرها"

وخصصت هذا المبحث للحديث عن المقامة العبرية وصلتها بالمقامات العربية سواء التي كتبها بديع الزمان والحريرى أو التي ظهرت بعد ذلك في الأندلس، ومهدت لذلك بإيجاز شديد لبدايات المقامات العربية، ومن خلال ذلك أخذت في التعرف على كيفية ظهور المقامات العبرية في الأندلس لمؤلفها يهوذا الحريزى اليهودي الديانة الأندلسي الموطن مع الإشارة إلى من سبقوه في هذا المجال، وما كان يعنيه المؤلف من هذه المقامات. وما إذا كانت هذه المقامات قد كتبت كلها بالعبرية أم كان له مقامات باللغة العربية. وما دمنا في نطاق هذه المقامات كان لابد من الحديث عن البناء الفنى لها، ومن أين استقى هذا البناء الفنى. بعد ذلك تناولت موضوعات تلك المقامات وكيف لوّن الحريزى موضوعاته بهدف الوقوف على مالها من صلة أو علاقة بموضوعات المقامات العربية مما قد يصل بنا في نهاية المطاف إلى أن نربط بين الاثنين وما قد ينتج عن هذا الربط. ولاستكمال الحديث عن المقامة العبرية كان لابد من التعرف على مصادرها التي اعتمد عليها مؤلفها، سواء كانت تلك المصادر عربية استوحاها وتتبع خطاها من خلال المقامات العربية، أو كانت مصادر يهودية لم يستطع البعد عنها وخاصة الجزء المتعلق باللغة.

لقد كان الهدف من هذا كله يتلخص في إمكانية تأكيد العلاقة بين المقامات العربية والعبرية والتي نرى ويرى الباحثون فيها أيضا وخاصة اليهود منهم أن المقامات العبرية لا تخرج عن أن تكون صورة للعربية مطعمة ببعض الأشكال اليهودية مما يعلن صراحة عن اقتفاء الحريزى لمناهج وأساليب كتاب المقامات العربية المشرقية منها والأندلسية، حتى وصل الأمر إلى أخذ العديد من المقامات العربية للبديع أو الحريرى أو ابن الشهيد الأندلسى وأعاد صياغة البعض منها وجعلها فى ثنايا كتاب المقامات العبرية. ويدفعنا ذلك إلى القول بأن أى تأثير للمقامات العبرية في أى لون من ألوان الآداب الأخرى ليس سوى تأثير للمقامات

العربية لأنها اصل نشأة العبرية على ما سيتضح نلك من خلال المبحث الثانى بعون الله.

المبحث الثاني:

واخترت له عنوان "بين المقامة والقصة البيكاريسكية"

وقبل أن أعرض لهذا المبحث أود أولا أن أستميح المتخصصين فى الأدب الأسبانى عذرا، وكذا القرّاء الأعزاء، دخولى إلى مجال لا أدعى معرفتى به أو بلغته الأسبانية، وأن ما جذبنى إليه هو ما أثاره كثير من الباحثين عن وجود علاقة بين المقامات العربية بصفة خاصة وبين القصة البيكاريسكية في نشأتها الأولى، فاشتدت رغبتى في التعرف على هذه العلاقة. وكان اعتمادى فيما أودعته هذا المبحث قد قام على ما توفر لدى من ترجمة عربية لأول قصة عرفت في هذا الفن القصصي وهي قصة "لثريودى تورمس" المجهولة المؤلف، بالإضافة إلى ما تضمنته كتب الأدب العربى والعبرى وكذا كتب الأدب المقارن وغيرها من وجود فرضيات أو تلميحات تؤكد أحيانا أو تنفى أى تأثير لهذه المقامات. كما استعنت أيضا بما أمدنى به الإخوة والزملاء من المتخصصين فى الأدب الأسبانى من معلومات فنية. وما أود أن أوضحه هنا أنني لا أبغى الدخول فى دهاليز الأدب الأسبانى، ولا أتعرض لقضاياه لأننى ببساطة وأمانة لست عليما بشىء من هذا كله، وليس ذلك ضمن اهتماماتى البحثية، وإنما أنا أعرض لجزئية واحدة معينة تتمحور حول تساؤل مطروح على الساحة العلمية وهو: هل حقا هناك علاقة ورابطة بين القصة الأسبانية والمقامة؟

ونعود مرة ثانية إلى هذا المبحث فنقول إننى تعرضت فيه ـ على استحياء ـ للتعريف بإيجاز لأدب البيكاريسك، ثم عرضت للرأى والرأى الآخر فيما يتعلق بوجود رابطة قد تربط هذا الأدب بفن المقامات بصفة عامة، وما أبداه البعض من الباحثين من نفى وجود هذه الرابطة استنادا على ما ساقه من ظواهر أدبية وفنية فى مقدمتها نفى وجود أى نوع من الترجمات للمقامات العربية يمكن أن تكون سندا لجأ

إليه مؤلف القصة الأسبانية، يضاف إلى ذلك كله هذا الغموض وعدم الوضوح فيما يتعلق بهوية مؤلف القصة مما ولّد كثيرا من علامات الاستفهام. ثم أخيرا ما يتعلق بالشكل والمضمون في كل من المقامات والقصة وناقشت هذه الأمور كلها بهدف الوصول إلى ما قد يساعد على الوقوف إما إلى جانب أولئك الذين أيدوا وجود تأثير للمقامات فى القصة أو إلى جانب الذين قطعوا بنفى هذا التأثير. وكان سندى فى ذلك استقراء نصوص المقامات العربية والعبرية والتمعن في الترجمة العربية للقصة الأسبانية التي قام بترجمتها الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى عن لغتها الأسبانية ثم أنهيت الكتاب بخاتمة تحمل فى سطورها خلاصة رأى حسبى منه أننى اجتهدت.

وإذا كانت الأمانة العلمية، والفكرية تقتضى منى بل وتحتم عليّ أن يرد الفضل لأهله، فإنني أدين بالشكر الجزيل للأستاذة الدكتورة / فاطمة موسى، أستاذة الأدب الإنجليزى بكلية الآداب جامعة القاهرة إذ كانت أول من أوحى بفكرة هذا الكتاب عندما كلفت ابنتي الطالبة بدبلوم الأدب المقارن بإعداد بحث موجز حول العلاقة بين المقامة والقصة. ففجرت بذلك قضية شئت أن أساهم فيها قدر استطاعتى ومعرفتى. فإلى الأستاذة وتلميذتها خالص شكرى وامتنانى والله تعالى أسأل أن أفوز عن هذا العمل بأجر المجتهد المصيب أو الأخرى. وصدق الله العظيم حين قال تعالى:" قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون".

والله ولى التوفيق، وهو نعم المولى ونعم النصير.

أ.د/ عبد الرازق أحمد قنديل

أستاذ الأدب العبرى الأندلسي

المبحث الأول

التأثـــر

المقامة العبرية

" التأثر "

النشأة والمصادر

الحديث عن المقامة العبرية للوقوف على نشأتها ومصادرها لا يمكن أن يتأتى دون التعرض بالحديث عن فن المقامة العربية التى أبدعها كل من بديع الزمان الهمذانى،[١] ومن بعده الحريرى[٢] البصرى إلى أن أخذت موقعها كفن من فنون الفكر العربى فى العصر الوسيط، ظهر وانتشر فى ربوع الوطن العربى سوا فى المشرق أو فى المغرب الاسلامى . ومن هنا كان لابد فى البداية ان نتعرف على هذا الفن العربى كشكل من أشكال الأدب من ناحية، وكمصدر أساسى قامت عليه المقامة العبرية فى الأندلس، وترسمت خطواته وفنيته من ناحية أخرى .

فالمقامة كشكل أدبى فنى بصفة عامة تعتبر واحدة من فروع الأدب العربى، ونتاج إبداعى من بين ما أنتجته العقلية العربية، إذ يسجل لنا مؤرخو الأدب العربى بصفة خاصة أن أول من سطر هذا الفن وأبدعه كان بديع الزمان الهمذانى الذى يقول عنه القلقشندى: "إن أول من فتح باب المقامات علامة الدهر، وإمام الأدب البديع الهمذانى، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهى فى غاية البلاغة، وعلو الرتبة فى الصنعة."[٣] ويؤيد ذلك ما جاء على لسان الحريرى البصرى فى مقدمته لمقاماته، واعترافه بالريادة لبديع الزمان فى انشاء هذا اللون من الأدب غير المسبوق، وابتداعه له حيث يقول: "وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذى ركدت فى هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه ذكر المقامات التى أبتدعها بديع الزمان وعلامة همذان رحمه الله تعالى".[٤]

فإذا كان بديع الزمان الهمذانى هو المبدع الأول على اتفاق بين معظم مؤرخى الأدب العربى فى ذلك، فإن المبدع الثانى الذى يرجع إليه فضل ظهور هذا الفن هو: أبو محمد على الحريرى البصرى فى القرن الخامس الهجرى، ثم جاء من بعده

ونهج نفس مسيرته أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي المتوفى في النصف الأول من القرن السادس الهجرى (٥٣٨هـ) ولعل هذا الفن كان يحمل في طياته وبين ثناياه ارهاصات القصة أو الرواية التى عرفها الأدب العربى بعد ذلك مع خلو هذا الفن من بعض العناصر الفنية لكل من القصة والرواية، والتى تطور فنهما واستقل بذاته بعد ذلك.

لم يكد فن المقامة العربية يأخذ موقعه بين آداب العربية فى الشرق حتى انتقل بدوره إلى المغرب الاسلامى فى الأندلس العربية. وهناك تعرف الأندلسيون عليه عن قرب، وبدأ الاهتمام به باعتباره ظاهرة أدبية مستحدثة فى الفكر العربى، وبدأ الكثيرون منهم يطرق هذا الفن، وينسجون نفس خيوطه، وأثمرت جهود الأندلسيين فى هذا المجال. إذ ما لبث أن ظهر له رواد هناك أمثال ابن شهيد(٥) وغيره. وقد يختلط الأمر أحيانا عند البعض بين ابن الشهيد وابن شهيد واسمه أحمد وكنيته أبو عامر والذى ولد في قرطبة سنة ٣٨٢هـ ومن آثاره التي ظلت باقية رسالته المعروفة "رسالة التوابع والزوابع"، والتى يقول عنها الباحثون فى الأدب العربى ان فكرة هذه الرسالة مقتبسه من إحدى مقامات البديع الهمذانى، وهى المقامة المعروفة "بالمقامة الإبليسية". ثم يضيفون إلى ذلك أن تلك المقامة الهمذانية لم تكن هى المقامة الوحيدة التى تأثر بها ابن شهيد، بل انه أيضاً متأثر بعد ذلك بعدد آخر من مقامات بديع الزمان مثل المقامة البشرية، والمقامة الحمدانية، وفيها وصف جميل للفرس يقابله وصف الأوزة فى التوابع والزوابع".(٦)

ولم يكن ابن شهيد هو الوحيد الذى كتب فى هذا الفن فى الساحة الأندلسية ، فقد ذكر مؤرخو الأدب انه كان هناك أدباء غيره، فطبقا لما جاء في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام (طبعة القاهرة . جـ ٢. صفحات ١٨٠ : ٢٠٠ سنة ١٩٤٢ م) كان هناك من أدباء مدينة المرية رجل اسمه أبو حفص عمرو بن الشهيد .. كان من شعراء المعتصم بن صمادح حاكم المرية وقد أورد ابن بسام في الكتاب مقامة واحدة خصصها ابن الشهيد للفقيه ابن الحديد وهذه المقامة كانت إحدى

المقامات التي تاثر بها الحريزي عند كتابته لمقامة الديك الواعظ ، ومن أدباء المقامة الأندلسية أيضا هناك "أبو طالب عقيل بن عطية القضاعى المراكشى الذى وضع شرحا على مقامات الحريرى ".[٧] كما يذكر كثير من الباحثين أن احمد بن عبد المؤمن الشريشى المتوفى عام ٦١٩هـ/١٢٢٢م يعتبر من اكبر شراح المقامة فى الأندلس، وان له ثلاثة شروح لمقامات الحريرى، ولم يترك فى كتاب من شروحه فائدة إلا استخرجها، ولا فريدة الا استدرجها، فصار شرحا يغنى عن كل شرح تقدمه، ولا يحتاج إلى سواه فى لفظ من الفاظها".[٨]

كان الأندلسيون العرب قد وصلهم ما أبدعه كل من بديع الزمان الهمذانى، والحريرى البصرى فى هذا الفن، وتأثروا به، وحاكوه، ونعرف أيضاً أن البيئة الأندلسية الاسلامية كانت تضم بين أجناسها عناصر مختلفة غير عربية أو إسلامية منها اليهود الذين كانوا يشكلون أحد هذه العناصر فى المجتمع الأندلسى القائم فى ذلك الوقت، وانه قد جرت هناك محاولات عديدة من هؤلاء اليهود للارتقاء بفكرهم وثقافتهم لكى تصل إلى مصاف الفكر العربى والإسلامى الذى يعيشون بين أهله ومبدعيه، وأن هذه المحاولات تمثلت فى البداية فى إنشاء مدارس فكرية وعلمية يهودية كانت تهدف إلى النهوض باللغة العبرية التى كانت قد توقف العمل بها كلغة حديث أو تخاطب، كما جفت ينابيعها فى مجال الفكر والأدب، وأصبحت لا توجد إلا فى المحافل الدينية والتشريعية فقط.

وتعتبر مدرسة قرطبة اليهودية أولى تلك المدارس، وقد أنشأها الوزير حسداى بن شفروط[٩] وهى تعتبر من أهم المدارس التى عرفها اليهود فى الأندلس، وقد ارتفع شأنها حتى أصبح لها مركز الصدارة بين مراكز الفكر اليهودى وخاصة فى المجال الدينى واللغوى حتى القرن الحادى عشر الميلادى وذلك بفضل ما توفر لها من علماء اليهود ومفكريهم. وكان إلى جانبها مدارس أخرى عديدة أقيمت فى مناطق مختلفة فى الأندلس على نحو ما كان فى كل من مدينة سرقسطة، واليسانه، وغرناطه وغيرها.

فى هذه المدارس وغيرها من التجمعات الفكرية والثقافيــة حــاول اليهــود أن يخرجوا بفكرهم عن النطاق السائد بينهم حتى ذلك الوقت ونعنى به النطاق الــدينى الضيق الذى عاشوا فيه لفترات طويلة، وعزموا على أن يدخلوا بهذا الفكــر إلــى المجال الرحب والأكثر انتشاراً وشهرة، ونعنى به المجال الدنيوى الفســيح بشــتى فروعه وتوجهاته . وبدأت خطواتهم الأولى فى ذلك باتجاههم إلــى نظــم الشــعر العبرى مقلدين شعراء العربية فى نظمهم لأشعارهم، شكلا ومضمونا، فمن ناحيــة الشكل فقد نهجوا نفس المنهج الفنى السائد فى القصيدة العربية من حيــث ضــرورة توافر المقاييس الفنية، التى تقوم على أوزان وبحور وغير ذلك من المقومات الفنية. ومن ناحية المضمون فقد حرصوا تــدريجيا علــى ان تتضــمن أشــعارهم كافــة الاغراض الشعرية المعروفة فى القصيدة العربية من مدح وفخر وهجــاء، ورثــاء ووصف للطبيعة . والزهد والتصوف وغيرها.[١٠]

ولم يكن الشعر وحده الذى لقى اهتماما من اليهود، فقد لحق به النثــر بعــد ان اتجه هؤلاء اليهود إليه، وكانت المقامات العبرية أول خطواتهم العملية فــى مجــال النثر الأدبى الدنيوى بصفة خاصة والمكتوب باللغة العبرية، متتبعين فى ذلك خطى وفنية المقامة العربية التى سبقتها. ومن هنا كان لابد من أن نتعــرف بدايــةً علــى معنى المقامة من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية حتى يمكن الــربط بــين هــذين الفنين، وما بينهما من نقاط الإلتقاء الكثيرة .

معنى المقامة :

تذكر المصادر العربية ومعاجمها أن المقامة قد استخدمت بمعانى كثيرة كان من أشهرها ما أورده صاحب لسان العرب فى معجمه بقولــه :" والمقامــة المجلــس . ومقامات الناس مجالسهم... ويقال للجماعة يجتمعون فى مجلس "مقامة" ومنه قــول لبيد : ومقامة غُلْب الرقاب كأنهم   جن لدى باب الحصير قيام

والحصير : الملك هنا، والجمع مقامات . أنشد ابن برى لزهير :

وفيهم مقامات حِسَان وجوهها   وأندية ينتابها القول والفعل".[١١]

ومن بيتى لبيد وزهير وما قد يكون قد ورد فى ثنايا الشعر الجاهلى نجد أن كلمة مقامة قد تستعمل بمعنيين، ولهذا يقول الدكتور شوقى ضيف: "إذا رجعنا إلى الشعر الجاهلى، وجدنا كلمة مقامة تستعمل بمعنيين : فتارة تستعمل بمعنى الجماعة التى يضمها المجلس أو النادى على نحو ما نجد عند لبيد أذ يقول : ومقامات غلب الرقاب ...الخ فالكلمة تستعمل منذ العصر الجاهلى بمعنى المجلس أو من يكونون فيه".[١٢]ويتفق الباحثون فى الأدب الأندلسى مع ما ذهب اليه الدكتور شوقى ضيف فى تعريفه لمعنى المقامة والمَؤسَس على ما جاء فى الشعر الجاهلى، بل ويذهب الدكتور ضيف إلى أبعد من ذلك فى هذا التعريف بحيث تجمع اللفظة بين المجلس ومن فيه من الحضور والمستمعين، وبين موضوع الحديث الذى يلقى فى هذا المجلس. وفى ذلك يقول: "وتصبح (أى المقامة) دالة على حديث الشخص فى المجلس سواء كان قائما أم جالسا، وبهذا استعملها بديع الزمان فى"المقامة الوعظية"، إذ نرى أبا الفتح الأسكندرى يخطب فى الناس واعظاً وعظاً بديعاً، وراع ذلك منه عيسى بن هشام فقال لبعض السامعين مَنْ هذا ؟ فقال: غريب قد طرأ لا أعرف شخصه، فاصبر عليه إلى آخر مقامته".[١٣]

وتعريف المقامة بانها حديث أو خطبة أو محاضرة يقوم بها أحد الحاضرين فى المجلس، قد عرف فى مرحلة بعد العصر الجاهلى، وبذلك أصبح معناها اللغوى يكاد يقتصر على حديث الشخص المتحدث (الراوى فى المقامة) وما يحتويه هذا الحديث من موضوعات مختلفة ومتنوعة طبقا للموقف أو الوضع القائم . ويفهم هذا المعنى أيضا مما أورده القلقشندى الذى قال: "وسميت الأحدوثة من الكلام "مقامة" لأنها تذكر فى مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها."[١٤]كما يفهم أيضا من هذه العبارة ان هذا الحديث أو المقامة يشترط أن تلقى فى مجلس واحد يضم جماعة من الناس يستمعون إلى المتحدث، ويتفهمون هذا الحديث الموجه إليهم، ثم يخرجون بعد ذلك وقد ترك لديهم انطباعا واحساسا جديدا بشىء ما فى داخلهم[١٥]

هذا فيما يتعلق بالمعنى اللغوى لكلمة المقامة. أما عن المعنى الاصطلاحى للمقامة فإنها فن أدبى يعنى حديث أو أحاديث، أو حكاية وقصة. كانت تلقى فى جماعات من الناس، أو فى المجالس والمنتديات، يختلف موضوعها من مجلس إلى آخر. ويتخذ المتحدث (الراوى) للمقامة صديقا له يتقابل معه فى كل مقامة من المقامات إما عن عمد منه، أو بطريق المصادفة. وهذا الصديق الدائم هو ما تعارف عليه المؤرخون والنقاد بانه بطل المقامة. أما عن الصورة الأدبية للمقامة فهى وحدة أدبية صغيرة لها طابعها التى تتميز به عن بقية الأشكال الأدبية الاخرى. إذ أنها تكتب بالنثر المسجوع، يتخللها بعض أبيات من الشعر تعبر عن مواقف معينة فى المقامة.

ويرى النقاد أن الهدف العام من المقامة هو العظة والنصح والارشاد، وفى هذا يقول بعض الباحثين إنه قد "أطلق اللفظ على المجلس الذى نسمع فيه الوعظة يلقيها الرجل بين يدى الخليفة أو الأمير أو جماعة من المتأدبين. كما صارت تستعمل بمعنى المحاضرة أو الخطبة كقول الهمذانى فى مقامته الأسدية."[١٦] ويتأتى الوعظ والارشاد فى المقامات بتناولها لموضوعات النقد الاجتماعى أو الأدبى، عندما تتحدث المقامة عن شريحة معينة من شرائح المجتمع، أو أحد رموز هذه الشريحة البارزين، فتوضح أفعالها وما يستتر خلفها من انتهاكات لو اطلع عليها المجتمع لتبدلت نظرته إلى النقيض تجاه هذه الشريحة أو من يمثلها، وتحولت آراء الناس فيها. أما عن الشكل الفنى للمقامة فإننا نجد أنها قد بنيت على شخصيتين رئيسيتين. الشخصية الأولى هى شخصية بطل المقامة، أما الشخصية الثانية فهى شخصية الراوى أو المتحدث، وهو الذى يصاحب البطل ويلتقى به باستمرار فى جولاته ويرافقه فى معظم أسفاره. هذا إلى جانب شخصيات هامشية أو ثانوية تؤدى فى المقامة أدواراً مكملة طبقا لمجريات الأحداث فى كل مقامة .

وبصفة عامة فالشكل الفنى للمقامة لابد له من توافر عناصر معينة ليكتمل البناء، فى مقدمة هذه العناصر ما سبق ان أشرنا اليه ونعنى بذلك شخصية الراوى

والبطل، وعليهما تدور الأحداث فى المقامة إلى جانب الشخصيات الثانوية، كما لابد أن تقوم المقامة على موضوع يطلق عليه البعض الحدث أو الديباجه "إذ أن معظم المقامات تشتمل على ديباجه تدور حول معالجة مشكلات المجتمع الطبقية، والاقتصادية والمشكلات النحوية والأدبية".[١٧]وفى المقامات العربية عند كل من بديع الزمان، والحريرى البصرى كانت الصنعة اللفظية تشكل أهمية بالغة فى البناء الفنى للمقامة لدى كل منهما، يضاف إلى ذلك ما عرف عنهما من ابتداء كل مقامة بعبارة ثابتة أصبحت عنصرا أساسيا فى المقامات عندهما ويمكن أن نطلق عليها مقدمة أو افتتاحية.[١٨]

وخلاصة القول فإن مفهوم المعنى الاصطلاحى للمقامة قد خضع إلى سنة التطور فى الحياة عند العرب فى المشرق والمغرب الاسلامى، إذ بدأت جذور المقامة فى المجالس الأدبية التى كانت تقام فى الجاهلية، وانتهت إلى أن وصلت إلى كونها فن أدبى ابداعى مستقل أخذ مكانته، وأصبح له ضوابطه وقواعده فى العصر العباسى، وكتب له الاستمرار والانتشار فى المجتمعات العربية، ووصل إلى الأندلس حيث وجد أرضا أعجبت به وأصبح له مكانة هناك .

بدايات المقامة العبرية فى الأندلس :

سبق أن أشرنا إلى أن بيئة الأندلس الإسلامية كانت تضم بين عناصر مجتمعاتها طوائف اليهود على اختلاف نزعاتهم ومذاهبهم، وأن هؤلاء اليهود قد عملوا قدر استطاعتهم على أن يخرجوا بفكرهم عن النطاق الدينى الذى التزموا به طوال حياتهم السابقة سواء فى كل من العراق وفلسطين أو فى الأندلس وتقدموا فى سبيل ذلك تقدما ملموسا خاصة بعد انشاء المدارس والمعاهد اليهودية، وبعد معايشتهم للفكر العربى والإسلامى، وكانت بداية هذا التقدم الفكرى متمثلة فى قدرتهم على نظم الشعر طبقا لما تعارف عليه نقاد العربية، وبالصورة الفنية التى كان عليها الشعر العربى وإن كان ذلك قد استغرق منهم وقتا طويلا حتى اكتملت لأشعارهم كافة الجوانب الفنية العربية .

وبعد أن نجح يهود الأندلس فى نظم أشعارهم طبقا لما نقلوه من أوزان وبحور الشعر العربى وازدهار تلك الأشعار فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين. وبعد أن شعر اليهود هناك بانتعاش فكرى وثقافى لم يعهدوه قبل احتكاكهم بالفكر العربى، وبفضل ما أتاحه لهم حكام المسلمين من حرية فى مختلف مجالات الحياة الاجتماعية، والدينية والاقتصادية الأمر الذى جعلهم يحرصون على استمرار التقدم والازدهار الفكرى، وظهر بينهم مجموعة كبيرة من الشعراء أثروا الساحة اليهودية بأشعارهم ومؤلفاتهم الاخرى كان منهم شموئيل هنا جيد، وسليمان بن جبيرول، وموسى بن عزرا، ويهودا اللاوى وغيرهم. وبعد هذا النجاح، واستكمالا منهم لفروع الفكر اليهودى اتجه البعض منهم إلى ميدان النثر الأدبى. وأمام أعينهم صورة ما هو قائم من الكتابات العربية النثرية بكل أشكالها، ومضامنيها، ومحتواها وأغراضها المتعددة .

وتجدر الاشارة هنا إلى أن إتجاه اليهود إلى مجال النثر الأدبى إنما يعنى أن هؤلاء اليهود حتى القرن الحادى عشر الميلادى، وأوائل الثانى عشر لم يكن لديهم كتابات نثرية عبرية أدبية تعنى بأمور الحياة الدنيوية وتعبر عن أحداث يومية، كما لم يكن لديهم كتاب نثر عبرى أدبى خالص، وما وجد لديهم من هذا النثر لا يخرج عما قام به أحبارهم وفقهاؤهم من شروح وتفاسير لنصوصهم الدينية سواء كانت من نصوص أسفار العهد القديم، أو فصول من التلمود، وبصفة خاصة ما يتعلق منها بالمسائل التشريعية، وما يتعلق بأمور المعاملات الدينية المختلفة. ولم يؤثر عنهم كثيرا الكتابة النثرية باللغة العبرية خاصة فى الاتجاهات الثقافية والفكرية وفى المجال الأدبى بصفة خاصة، وحتى ما كتبوه من شروح وتفاسير دينية باللغة العبرية. لم تكن لغته عبرية خالصة، بل كانت فى كثير من الأحيان خليط من العبرية والآرامية .

وقد يتبادر إلى الأذهان تبعا لما سبق ذكره أن اليهود لم يطرقوا الكتابة النثرية على الأطلاق، والأمر ليس كذلك، فهم سواء يهود الشرق العربى أو الأندلس قد

كتبوا العديد من المؤلفات النثرية ولكنهم كانوا ينتهجون فيها منهجا خاصا بهم وحدهم، لقد كتبوا العديد من المؤلفات فى مجالات اللغة والشعر والفلسفة بنمط معين اصطلح على تسميته حديثا باسم "العربية اليهودية". ويعنى هذا النمط أنهم كانوا يكتبون مؤلفاتهم النثرية باللغة العربية ولكن بأبجدية عبرية.[١٩]

ونتيجة لهذه التوجهات الفكرية التى ظهرت بينهم، ونظرا لوصول المقامات العربية المشرقية التى أبدعها كل من بديع الزمان الهمذانى، ومن بعده الحريرى البصرى إلى الأندلس واهتمام الأندلسيين العرب بها، فإن اليهود أيضا اتجهوا إلى التعرف أولاً على هذا الفن العربى. وبدأ تأثرهم به خاصة وأن لديهم الدافع إلى خوض مجال النثر الأدبى كما سبق لهم أن خاضوا مجال الشعر الموزون على النهج العربى السائد فى هذا العصر. كما أنه من الثابت تاريخيا انهم لم يكن لهم سابق عهد بهذا الفن، فقد أعلن بعض الباحثين فى معرض تأريخهم لأشهر كتاب المقامة العبرية فى الأندلس قوله: "لم تكن اللغة العبرية تعرف هذا الفن من الكتابة إلى زمانه (يقصد يهودا الحريرى). فقرر أن يدخل فن المقامة على الآداب العبرية، وذلك على غرار المقامة العربية التى كتبها الهمذانى والحريرى.[٢٠]

ومن هنا كانت البدايات الفعلية الأولى لدخول اليهود إلى مجال الاشتغال بتأليف فن المقامة من ناحية، والعمل بالكتابة النثرية الأدبية من ناحية أخرى. هذا النثر الأدبى الذى لم يكن كما ذكرنا ــ له ما يماثله فى الأدب العبرى. وإذا كان اليهود قد اتجهوا هذا الاتجاه في خوض مجال الكتابة فى فن المقامة فإن الواقع الذى يعترفون به أنه لم تكن لديهم المقدرة اللغوية فى البداية التى تمكنهم من التأليف لقصور لغتهم العبرية. وترتب على ذلك أن بدأوا أولاً بنقل وترجمة المقامات العربية للحريرى إلى اللغة العبرية، وتصدى يهودا الحريرى لهذا العمل، وعرفت هذه الترجمة فيما بعد باسم "مقامات ايتئيل"،[٢١]غير أنه لم يتم ترجمة كل مقامات الحريرى العربية، بل تحول إلى كتابة مقامات باللغة العبرية، التى يبدو أنه قد تمرس فيها نتيجة اشتغاله بالترجمة سواء كانت ترجمة المقامات العربية أو مؤلفات عربية أخرى[٢٢].

وقد عبر عن اتجاهه إلى الكتابة بالعبرية فى مقدمة مقاماته العبرية والتى أطلق عليها اسم "تحكمونى" وقال عبارته المشهورة لماذا أحرث فى حقل غيرى وهو بذلك يعنى أنه لا يجب أن يشغل نفسه بترجمة المقامات العربية إلى العبرية، بل يجب أن يخوض حقل المقامة بكتابة مقامات باللغة العبرية.(٢٣)

وعلى الرغم من أن السائد لدى المؤرخين اليهود أنفسهم أن يهودا الحريرى صاحب المقامات المعروفة هو الذى قام بترجمة المقامات العربية للحريرى العربى، إلا أننا نجد من الباحثين من يذكر أن "مقامات الحريرى قد ترجمت إلى اللغة العبرية، ترجمها سالمون بن زقبيل فى القرن الثانى عشر الميلادى، ثم ترجمها الحريرى وظهرت ترجمته عام ١٢٠٥م".(٢٤)ومع هذا فإن المتعارف عليه بين مؤرخى الأدب العبرى فى الأندلس، ولفن المقامة العبرية خاصة، أن أول ترجمة ظهرت للمقامات العربية المشرقية هى التى قام بها "يهودا بن سليمان الحريرى" الذى ولد فى تطيله بالأندلس فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى، وليس سليمان بن صقبل كما يذكر البعض، الأمر الذى دعى الباحثين اليهود إلى أن يعلنوا البدايات الفعلية لفن المقامة العبرية الأندلسية قد جاءت بعد أن "أيقظت المقامة العربية نشاط الكتاب والمثقفين من يهود الأندلس، الذين كان لديهم حرص شديد على ان يتزودوا بكل جديد، ويقظة تامة لكل ما يجد فى الأدب العربى.(٢٥)وذلك كله لحرصهم الشديد على أن لا يظهروا أمام غيرهم بمظهر الأقل فكراً وثقافة عن بقية عناصر المجتمع الأندلسى، وبصفة خاصة أمام الفكر العربى والإسلامى. كما أنهم كانوا يحرصون كذلك على أن يثبتوا أن اللغة العبرية لغة قادرة على أن تقدم لأصحابها حصيلة لغوية متكاملة من الألفاظ والمشتقات والمصطلحات وإن كان الأمر يحتوى على مبالغة كبيرة فى هذا الشأن، وأنه لا يجب أن يصور بهذه الصورة التى قد توحى بالفعل بأن عبرية هذه الفترة قادرة فعلا على أن تجارى العربية فى مفرداتها وألفاظها، وإنما من الممكن أن نضع ذلك فى الحسبان بعد تلك الفترة، وبعد أن أصبح الحريزى متمرسا فى نقل المقامات

العربية، الأمر الذى لاشك قد أكسبه ثروة لغوية عبرية ساعدته كثيراً سواء فى ترجماته لمؤلفات أخرى، أو فى كتابة مقاماته التى يضمها كتابه المعروف "تحكمونى תחכמוני " والذى يحتوى على خمسين مقامة هى مجموع ما كتبه الحريزى من مقامات باللغة العبرية .

وإذا كانت المقامة العبرية فى الأندلس قد ارتبطت فى أذهان العديد من المؤرخين والباحثين فى فروع الأدب العبرى فى العصر الوسيط باسم "يهودا إبن سليمان الحريزى" كمبدع لتلك المقامات العبرية هناك، والتى ضمنها كتابه تحكمونى. فربما يرجع السبب فى ذلك إلى أن يهوذا الحريزى كان له الجهد الأكبر فى كتابة المقامة أكثر من غيره من يهود الأندلس الذين سبقوه وعرفوا طريقهم إلى هذا اللون الأدبى النثرى، وأنه قد فاق هؤلاء إنتاجا ولغة، يؤيد ذلك أنه قد ترك عملا متكاملا[٢٦]من المقامات، تتساوى فى عددها مع مجموع المقامات العربية التى تركها كل من بديع الزمان الهمذانى، والحريرى العربى.

وفيما يتعلق بمن سبق الحريزى من مؤلفى المقامة العبرية، فهناك اجماع من المؤرخين على أن سليمان بن صقبل هو الذى وضع اللبنة الأولى لهذا الفن الأدبى العبرى فى الأندلس، وانه كان مقلا فى إنتاجه، إذ لم يصل من كتاباته سوى مقامة واحدة فقط عرفت باسمها العبرى" נאום אשר בן יהודה " أى حديث أشر بن يهودا ومن هنا يعتبره المؤرخون "المؤسس الأول لفن المقامة العبرية الأندلسية"[٢٧]ولعل ذلك ما يجعلنا نضعه فى المرتبة الثالثة بعد الحريزى من حيث كم المقامات التى كتبها، أما صاحب المقامة أو المرتبة الثانية فى هذا المجال فهو يهودا بن اسحق[٢٨]بن شبتاى الذى خلف ثلاث مقامات عبرية ولنا عود اليها.

الحريزى ومقاماته العبرية :

ومن هذا المنطلق، وطبقا لما تعارف عليه المؤرخون والباحثون فى هذا اللون الأدبى العبرى فإن يهوذا بن سليمان الحريزى يعد رجل المقامة العبرية الأندلسية دون منازع، وإن كان هناك من سبقه إلى هذا العمل النثرى الأدبى، إلا أنه المبدع

الفعلى لفن المقامة العبرية والذى اِعْـتُبِرَ بعد ذلك أستاذاً لمن جاء بعده بين اليهـود أمثال عمانوئيل الرومى فى ايطاليا وغيره من اليهود فى مواطن أخرى.

وتبدأ العلاقة القوية بين الحريزى وفن المقامة العبرية، بعد أن تعرف عن قرب على فن المقامة العربية المشرقية التى ابتدعها كل من بديع الزمان الهمذانى، ومـن بعده الحريرى البصرى، وأُعجب بهذا الفن العربى، وتاقت نفسـه إلـى أن يحقـق للعبرية ما حققته المقامة العربية للغة العربية، كما أنه رغب أيضا فى أن يسـتجيب لمطلب بعض رجال الطائفة اليهودية فى الأندلس الذين طلبوا منـه نقـل مقامـات الحريرى إلى اللغة العبرية، ويشير جويطين إلى ذلك فى بحثه عن المقامة، ويـذكر الملابسات التى جعلت الحريزى يقدم على نقل المقامات العربية إلى اللغة العبريـة فيقول: "ومن أكثر الأمور تميزاً أنه (أى الحريزى) أقدم على هذا العمل الكبير بنـاء على دعوة كرماء يهود الأندلس، طبقا لما أشار إليه الحريزى فـى مقدمـه كتـاب تحكمونى".(٢٩)فبدأ بالفعل فى نقل تلك المقامات العربية إلى اللغة العبريـة. وأطلـق عليها"מחברות איתיאל " "مقامات ايثائيل"(٣٠)وقد جاء فى دائرة المعـارف العبريـة عن هذه الترجمة": وهذه الترجمة تعد عملا فنيا، تصل فى كثير من الأحيـان إلـى درجة وكأنها عمل أصلى للحريزى".(٣١)

ومما لاشك فيه أن يهوذا الحريزى عندما شرع فـى هـذه الترجمـة صـادفته صعوبات وعراقيل عديدة فى نقل النص العربى إلى اللغة العبريـة، وهـذا راجـع باعتراف الباحثين اليهود أنفسهم إلى أن لغة المقامات العربية كانـت لغـة "غنيـة ومليئة بثروات تلك اللغة العربية، وذلك فى مقابل لغة فقيرة، وقاصرة. أضف إلـى ذلك صعوبات الصياغة، إذ كانت المقامات العربيـة مليئـة بآيـات مـن القـرآن الكريم(٣٢)وإشارات تاريخية عربية ... تلك الأمور التى قد يؤدى نقلها من لغة إلـى أخرى إلى نقص أو تحريف فى معناها، ومغزاها".(٣٣)

وعلى أية حال فقد واصل الحريزى عمله فى ترجمته لمقامات الحريرى العربى إلى لغته العبرية، وبعد أن أنهى بالفعل ترجمة الجزء الاكبر من المقامات العربيـة،

نجده فجأه يتوقف عن استكمال ترجمة بقية المقامات، وتراوده فكرة خوض هذا الميدان الأدبى بتأليف مقامات باللغة العبرية الخالصة، ويقرر نلك ويبدأ بالفعل فى هذا العمل على نحو ما يفهم من مقدمته لتلك المقامات العبرية، والتى جمعت فى كتابه المعروف باسم "تحكمونى" وقد التزم فيه بالنهج العربى لكتاب المقامة العربية. ويعلن الحريزى فى هذه المقدمة عن منهجه الذى سار عليه فى التأليف، وعما أبدعه بنفسه فيه وينسب إلى نفسه فضل التأليف وحده دون الأخذ من غيره وخاصة المؤلفات العربية وفى نلك يقول :"وكل الأمور التى ذكرتها فى هذا الكتاب / لم آخذ أمرا من كتاب الاسماعيلى[٣٤]إلا عن طريق السهو / أو اذا اتيحت لى (وصلتنى) بمحض الصدفة دون أن أدرى / وإنما كل ما يتعلق بهذا الكتاب قد خرج من أعماقى / جاءت جديدة / ومن ينابيع يهودا أتت".[٣٥]وقد أشار فى تلك المقدمة أيضا انه قد اتضح له أنه يحرث فى أرض غيره، تاركا أرضه. وهو يعنى بهذه العباره أنه قد أضاع الوقت الكثير فى ترجمته للمقامات العربية للحريرى إلى اللغة العبرية، فى الوقت الذى كان يمكنه أن يكتب مقامات بلغته العبرية.[٣٦]

وعلى الرغم مما يبدو فى تلك المقدمة من طمس للحقائق، ومحاولة إنكار فضل كتاب المقامة العربية عليه، وتجاهل للأسس الفنية التى أرساها كل من بديع الزمان الهمذانى والحريرى للمقامة والتى قامت مقامات الحريزى العبرية على نهجها حتى تكاد ان تصبح مقاماته نسخة من المقامة العربية مع تغيير فى الاسماء والأحداث والمضامين أحيانا[٣٧]، الأمر الذى لايدع مجالا للشك فى تحيز الحريزى وتجاهلاته فضل من سبقوه، ولنا عود إلى ذلك عند الحديث عن مصادر الحريزى فى مقاماته.

وبنفس الأسلوب الذى اعتاده كتاب ومؤرخو الانتاج العقلى العربى فى العصر الوسيط من ضرورة تقديم مؤلفاتهم للقراء بمقدمات تطول أو تقصر حسب مايرى الكاتب، وكذلك اهداء مايكتبون لشخصية مرموقة، أوجماعة من أهل الفضل والجود. نقول بنفس هذا الأسلوب العربى الشائع كتب يهوذا الحريزى مقدمةً لكتابه تحكمونى، غير أن النهج الجديد لديه انه لم يكتب مقدمة واحدة إنما يبدو انه كتب

اكثر من مقدمة طبقا لما ذكره الباحثون فى هذا الشأن، فقد أشارت "رينا درورى" فى بحث لها تقول: "وهناك عده مقدمات بالعبرية لكتاب تحكمونى، وفى مقدمتيه العبريتيين أهدى العمل إلى شموئيل بن البرقولى وياشيهو ابن يسىّ. أما المقدمة العربية فقد أهدى فيها العمل لسديد الدولة عبد القادر من حلب وابنه أبو نصر. والمقدمتان العبريتان طويلتان ... وأسلوب المقدمة الثانية قريب من اسلوب المقامات ".[٣٨]وقد أشارت الباحثه فى هامش بحثها رقم ٢٥،٢٦ إلى وجود أسماء أخرى غير هذه الأسماء، وذلك بناء على أبحاث سابقة .

وقد ذكر الباحثون السابقون لها أن هناك أربع مقدمات كتبها يهودا الحريزى لكتابه تحكمونى، وأن هذه المقدمات قد أهدى فيها الحريزى كتابه لأربعة من رجال طائفته اليهودية فى بلاد مختلفة إذ يقول هبرمان א.מ.הברמן " : لقد عرف الباحثون الآن أربعة رجال خصّصَ لهم يهوذا الحريزى كتابه تحكمونى وهم: شموئيل بن البرقولى من واسط، ياشيهو بن يسىّ فى دمشق، شموئيل بن نسيم من آرام صوفا، وشماريا بن داود من اليمن".[٣٩]ويعلل الباحثون لجوء الحريزى إلى تخصيص أو إهداء كتابه لأكثر من شخصيه إلى عامل كثره ترحالة وتغربة فى مواطن عديدة فى الشرق، وحاجته فى ذلك الوقت إلى الدعم المالى من أغنياء الطائفة حتى يستطيع ان يستكمل رحلاته، ولذلك لجأ إلى هذا الاسلوب الذي يتمكن من خلاله من توفير الدعم المالي الذي كان في أمسّ الحاجة إليه في أسفاره.

أما عن الاهداء الأول طبقا لما ذكره هبرمان فقد وضح فى مقدمه الحريزى لكتابه أنه قد خصصه لشموئيل بن البرقولى.[٤٠]أما الاهداء الثانى فكان ضمن هذه المقدمه التى قدم بها الكتاب المطبوع وفيما يتعلق بالاهداء الثالث والذى جعله الحريزى لشموئيل بن نسيم فقد وضع له عنوانا مستقلا وهو "אגרת לשון הזהב" فلم يطبع ضمن مقدمة طبعه تحكمونى ونشره ص، هـ. عدلمان. "צ.ה.עדלמן" فى كتاب بعنوان "דברי חפץ" الجزء الأول. لندن سنه ١٨٥٦".[٤١]والافتتاحية العربية التى أشارت اليها رينا درورى فى ثنايا بحثها فقد قام يهوشع بلاو[٤٢]بنشرها من

مخطوطة اكسفورد رقم١٩٧٧، وهى مدونة بالعربية اليهودية. وقد ذكر بلاو فى البداية أن هذا الاهداء "مقسم إلى ثلاثة أقسام: المقدمة، التخصيص (أو الإهداء)، ثم فهرست(قائمة). وهذه القائمة فى جزئين الجزء الأول ذكر فيه ترتيب المقامات، والجزء الثانى اختصر فيه مضمون كل مقامة أو مايشبه العنوان لها من ذلك على سبيل المثال :

"אלמקאמה אלתאניה . מקאמה אלואעט פי וצף אפאת אלדניא וכאתמה אלמות ואלחת עלי אלתובה קבל אלפות "[٤٣]وقد رأينا انه من الأصوب نقل هذه المقدمة بنصها طبقا لما نشرها بلاو بعد نقلها إلى الحروف العربية بدلا من الحروف العبرية، وتبدأ هذه المقدمه كالآتى: "قال يهودا بن سليمان بن الحريزى: الحمد لله المحمود بكل لسان، العموس الطول والاحسان، الذى خص الانسان بفصيلة[٤٤]النطق والبيان، لتبين ميزته على ساير الحيوان[٤٥]، لا إله[٤٦]إلا هو ولا معبود سواه، وبعد، فإني رأيت أكثر الطايفة الاسرائيلية التى فى هذه الديار المشرقية من اللغة العبرانية خلية ومن ملابسها السرية عريّة، فإذا سأل[٤٧]أحدهم عن كلمة عبرانية، فكانه كتب بلغة أجنبية، كمن قيل فيهم "כי בלעגי שפה ובלשון אחרת ידבר אל העם הזה" فرأيت ذلك من أعظم[٤٨]الأفات العارضة[٤٩]لملتنا، فى مده جلوتنا، فلم يزل هذا الدا[٥٠]ينتشر فيهم، إلى أن صار الكثير منهم، لايقيم من اللغة حروفها وإن أقامها لم يفهمها ولايعرفها. كمن قيل فيهم"ובניהם חצי מדבר אשדודית ואינם מכירים לדבר יהודית " فلما رأيت الفصائل بيد الامتهان، وكلام المقدس يبدل بالجهل ويهان، وجررت سيوف عزيمتى، وعلىأنها قليلة الخواطر، واستسقيت سحاب قريحتى وإن كانت غير مواطر، فأنشأت خمسين مقامة عبرانية، وَشَّحْـتُها بدرر الألفاظ النبوية، ورصعتها بجواهر المعانى الالهية حتى أتت كأنها برود مرقومة أو عقود منصومة، معدة الصفحات، أرجة النفحات، تستشنق الرياض فيها نفحة، وتتشوق الشموس منها لمحة اذا أورد الراوى أخبارها وألطافها هزات له الجبال الرسية أعطافها لأنى ضمنتها كل حكاية مطربة، وقصية معجبة، وكل ملحة

شهية، ولمحة بهية وكل موعظة مبكية، واحدوثه ملهية، وكل رسالة بارعة، وصناعة رايعة يرتاح لها الصب الشجى، ويصبو لحبها الكلى، وطرزتها بفنون من هزل الكلام وجده، ومحاسن المدح وصره، وانتهيت فيها من باب المجون إلى حده، وأعربت عن فصل كل كريم ومجده، وصربت رقاب الليمام (يقصد اللئام) تارة بعرض سيف الهجا وتارة بحده، فصار هذا الكتاب من أنفع الكتب المصنفة فى فنه، لأنه بنوادره المطربة، وحكاياته المعجبة يحرص النفوس الجاهلة، وينشط القلوب الغافلة إلى تعلم اللغة العبرانية، والوقوف على سرايرها الغريبة، وألطافها العجيبة، لأنى جمعت فيها ألفاظا كثيرة، معتاصة على الفهم عسيره، فاذا تفهم القارىء تلك الألفاظ الخفية، حصل له حظ وافر من اللغة العبرانية، وفهم كثير من معانيها، وتشيد له ركن كبير من مبانيها، فاذا أدمن على قراءة هذه المقامات سهلت اللغة على طرف لسانه، وامتد بها عنان فصاحته وبيانه. وسوف نشرح كل لفظه مستخلقه وكلمة مستصعبه فى هذا الديوان ان شاء الله تعالى. وهذا عنوان المقامات وتعديدها، وغرض كل مقامه ومقصودها، ولما كان الرييس الجال سديد الدولة عبد القادر بن الروسا الشيبة، وجمال الجماعه الحلبية قد أكرم لسانى جوده وطوله، واحسانه وفصله، ولو أن امتدادى من الابحار وأقلامى من الأشجار، لعجزت عن شكره على بره، ورأيت ذلك ان اطرز هذا الديوان باسمه، لكونه فريد العصر، وباسم ولده الأجل العزيز ابى نصر لازالت عنايه الله موصوله ببيتهما الطاهره، ذات المحاسن البافره، بحوله وطوله، وهذا عنوان المقامات وعدتها.(٥١)

وبالنظر فى هذه المقدمة مقارنة بمقدمتيه العبريتين، نجد المقدمة العربية أقصر من العبرية، وقد كتبها بنفس اسلوب المقامات القائم على النثر المسجوع الذى عرفته المقامات العربية وبعض فنون النثر الأدبى من قبل، وان كان لبعض الباحثين رأى آخر فى شهرة هذا النثر المقفى إذ يرى ان هذا النثر المسجوع، والاسلوب المرصع كانا قائمين ومتواجدين قبل ظهور فن المقامة بزمن طويل، كما استمرا بعدها وأن "هذين الأساسين ماكانا ليصلا إلى تلك المكانه العظيمة فى الأدب

والى تلك الشعبية لو لم يتحولا إلى أساس أصيل فى نتاج أدبى قد حظى بتقدير دون حدود".[٥٢]

فى هذه المقدمه أبان الحريزى عن الدوافع التى جعلته يُقدِم على ولوج هذا الفن النثرى الذى لاشك انه قد استوعب تقنياته من خلال المقامات العربية. ومن تلك الدوافع احساسه بضعف اللغة العبرية بين أهلها، وانصرافهم عنها حتى وصل الأمر إلى اعتبارها لدى البعض وكأنها لغة أجنبية، وأرجع ذلك كله إلى ماكان عليه اليهود من كثرة التنقل والترحال وعدم الاستقرار. ولم ينس أن يعرّف القارىء بالموضوعات التى تتضمنها هذه المقامات، والتى تجمع كما يقول بين هزل الكلام وجده، ومحاسن المدح وضره، وضمنها كذلك الهجاء اللاذع، ونقد الصور السلبية فى مجتمعه. كل ذلك يضعه أمام القارىء اليهودى ليذكره بقيمة لغته العبرية، فإذا استوعب مضامين تلك المقامات، ومفرداتها وألفاظها فلا شك ان ذلك سيساعده على ان يعيد للعبرية مكانتها، ويقف على اسرارها، ويتوفر لديه الكثير من مصطلحاتها. والحريزى بذلك كله يريد أن يقول أنه" ألف هذه المقامات ليظهر للعالم أن اللغة العبريه مرنة وأنه يمكن التعبير بها عن كل أنواع الأفكار التى توجد فى اللغات الأخرى، وأنها ليست أقل من اللغة العربية فى ذلك".[٥٣]وهذا يعنى أنه كان يسعى إلى غرض تعليمى تثقيفى من خلال كتابه تحكمونى الذى ختم مقدمته العربية باهداء الكتاب الذى أطلق عليه إسم الديوان إلى سديد الدولة وولده. ونلاحظ ان الحريزى ولأول مرة يستخدم هذا المصطلح العربى ويطلقه على كتاب المقامات الأمر الذى يؤكد مدى تأثره بالعربية ومصطلحاتها .

وعلى هذا فإنه يمكن القول بعد استعراض هذه المقدمة العربية أن هدف الحريزى من مقاماته ينحصر فى أمرين أو هدفين أساسين: الأول وهو هدف تعليمى يبتغى منه إحياء لغة وجد أنها قد أُهلمت رغم مكانتها الرفيعة بين اليهود حتى أنها وصلت إلى حد تقديسها، ولابد لها أن تعود إلى مكانتها التى كانت عليها. والهدف الثانى هدف اجتماعى باظهار وتعرية الصور السلبية التى كانت سائدة فى

كافة طبقات مجتمعه اليهودى، والتى اكسبته رحلاته وتنقلاته العديده تعرفا اليها عن قرب، وهذه السلبيات قد يؤدى تفاقمها إلى تفتت المجتمع بأسره. ومن أجل ذلك لم يترك طائفة من طوائف هذا المجتمع إلا وتوجه إليه بالنقد والهجاء سواء كان ذلك تصريحا أو تلميحا، فنقد الأطباء واستغلالهم، والأغنياء وجشعهم وأظهر المخادعين والمحتالين من كل طائفة ومن الطوائف التي عاش بينها وتعرف إلى سلبياتها.

والحريزى فى كل ذلك وقد سار على درب كل من بديع الزمان الهمذانى، والحريرى البصرى فى مقاماتهما أثبت أن الأدب بفنونه المختلفة يعبر بصورة أو بأخرى عن واقع الحياة والمجتمعات ويصور لنا هذا الواقع، ولكنه في نفس الوقت ليس صورة لهذه الحياة، ولذلك يقول بعض الباحثين فى معرض تعريفه بالعمل الأدبى "ان العمل الأدبى قد يصور لنا الحياة، ولكنه ليس صورة لها، وهو ليس معادلاً للحياة أو بديلا عنها، لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ... لأن قيمة العمل الأدبى ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة، بل فى الأثر المعين الذى يحدثه فى نفوسنا كما هو كاملا محدودا كما خلفه الفنان".[٥٤]وهذا مضمون الهدف الثانى الذى كان يسعى إليه كتاب المقامات العبرية المعروف بكتاب "تحكموني" الذى كتبه الحريزى بعد أن شاهد ورأى فى تجواله العديد من الصور السلبية التى سادت مجتمعه اليهودى والتى استشعر من خلالها دوىّ خطر كبير ان لم ينتبه اليهود إليه أو يشعرهم أحد بهذا الخطر الذي يتغلغل في مجتمعهم.

هل كتب الحريزى مقامات بالعربية ؟

بقيت نقطة هامة أوحت بها هذه المقدمة العربية وتتلخص فى أنه إذا كان الحريزى ــ لحاجته إلى عون الأغنياء، وأموالهم حتى يمكنه مواصلة رحلاته وتنقلاته ــ قد لجأ إلى أن يهدى كتابه هذا إلى أكثر من شخصية من سادة اليهود فى عصره، وفى مواطن متفرقة نزل بها طمعا في مِنَحِهم وعَطَايَاهم ومعونتهم، وانه كما كتب مقدمات لكتابه باللغة العبرية وأهداه إلى شخصيات يبدو أنها كانت تعرف العبرية، كتب كذلك مقدمته العربية لأناس سادت العربية بينهم دون العبرية. وهنا

يتبادر إلى الذهن هذا التساؤل وهو كيف يهدى الحريزى كتابا بالعبرية لرجال لايعرفون هذه اللغة أو بمعنى آخر لا يجيدون صورتها الأدبية الرفيعة الممثلة فى تلك المقامات؟ والإجابة البسيطة على هذا التساؤل ربما تجعلنا نعتقد أن الحريزى قد كتب نسخه أخرى بالعربية لهذه المقامات، ولكنها ضاعت أو أُخفيت عن عمد حتى تنتشر وتسود المقامات العبرية تحقيقا للهدف التعليمى والتثقيفى منها كما أشار إليه الحريزى نفسه فى مقدمته العبرية والعربية أيضا.

هذا الافتراض الذى نفترضه هنا ربما يجد بعض المساندة من خلال ما أظهرته الدراسات والبحوث التى قامت فى الأونة الأخيرة حول مقامات الحريزى بصفة عامة، والتى أبانت عن وجود إحدى المقامات كتبت باللغتين العربية والعبرية. والنص العبرى مطبوع ضمن كتاب تحكمونى وهو عبارة عن المقامة السادسة والأربعين من هذا الكتاب، وهى المقامة التى تتناول رحلات الحريزى نفسه وتنقلاته شرقا وغربا، وذكر البلاد التى نزل بها فى مصر وفلسطين، والعراق وسوريا وغيرها من البلاد التى ذهب اليها، وتعامل وشاهد طوائف اليهود فيها، وتعرف على سادتهم، بحيث قدم وصفا لكل موضع نزل فيه، وتحدث عن يهود بعض هذه البلاد مسهباً تارة، ومختصراً تارة أخرى. أما النص العربى فقد نبه اليه أحد الباحثين فى العقد الأول من القرن العشرين، وفى بداية العقد الثالث نشر باحث آخر بحثا أشار فيه إلى وجود مقامة عربية للحريزى[٥٥]غير معروفة. ولا ندرى على وجه اليقين دوافع الحريزى فى كتابة مقامته باللغة العربية مرة أخرى وذكر فيها تفاصيل رحلته المشرقيه وقد وجدت مكتوبة بالعبرية فى تحكمونى بعد طبعه، كما لانعلم حقيقه ما إذا كانت المقامة العبرية أسبق فى كتابتها من العربية أم العكس هو الصحيح .

ومهما كانت تلك الدوافع التي جعلت الحريزى ينهج هذا المنهج فقد حاول الباحث اليهودى يهودا رتسهافى من خلال بحثه وتعليقه على هذه المقامة العربية التى كتبها يهودا الحريزى وهى "المقامة السادسة والأربعون" فى تحكمونى أن يلقى

الضوء على هذه المقامة، ولماذا كتبها الحريزى بالعربية ويعلن عن رأيه بقوله: "لقد رأى الحريزى أنه من الأفضل أن يحكى رحلاته باللغة العربية أيضا، والدليل على ذلك كثره أشعار المديح والرثاء والسخرية فى المقامة العربية والتى لاتمت بأى صلة لتلك الأشعار المقابلة لها فى المقامة العبرية. ولم يترك الحريزى أى شخص له مكانته فى جماعة اليهود التى مر بها إلا ونظم فيه قصيدة لمدحه أو لذمه"(٥٦) ثم ذكر ما أورده شترن حول زمن كتابة تلك المقامة وما استنتجه عن زمن كتابة المقامة العربية وأنها جاءت متأخرة عن زمن كتابة المقامة العبرية، وإن كان لم يفصح عن الأسباب التى بنى عليها هذا الرأى .

وعلى أية حال فإن هذه المقامة العربية وضح فيها اهتمام الحريزى بالجماعة اليهودية فى كل موطن وصل إليه فى رحلته، وكأنه أراد سجلاً تاريخياً واجتماعياً للطوائف اليهودية المشرقية فى عصره، ويتشابه ذلك مع ماكتبه بنيامين التطيلى فى رحلاته، وإن كان الأخير قد اختصر كثيراً عند الحديث عن يهود الشرق رغم البلاد الكثيرة التى إرتحل إليها. كما نلاحظ كم الأشعار العديدة فى هذه المقامة، وخاصة أشعار المديح التي تذكرنا بشعراء البلاط الذين كانوا يمدحون الأمراء والولاة بغية نيل عطاياهم، وربما يرجع ذلك إلى احتياج الحريزى للأموال من ناحية، واكتساب شهرة أدبية من ناحية أخرى يؤيد ذلك أنه كان يكثر أيضاً من هجاء من يشتهر منهم بالبخل والجفاء.

وإذا كان الباحثون قد عثروا على نص هذه المقامة العربية للحريزى، ووجود مقابل لها بالعبرية فإن ذلك ربما يقودنا أيضا إلى أن نتسائل: لماذا لا يكون الحريزى نفسه قد كتب مقاماته كلها باللغة العربية أولاً أثناء تواجده فى الشرق، ثم عند عودته إلى الأندلس كتبها بالعبرية مرة أخرى وغير فيها ما رغب فى تغييره ؟ وذلك تبعاً لما كان عليه وضعه فى الأندلس بعد رحلته. ومدى علاقته برجال طائفته خاصة الأغنياء الكرماء منهم. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى على أى أساس افترض الباحثون اليهود الذين عثروا على تلك المقامة العربية أنها كتبت بعد المقامة

العبرية المقابلة لها فى كتاب تحكمونى، مع أن المقامة العبرية يأتى ترتيبها متأخراً بين مجموع المقامات الأخرى، وقد يعطى هذا التأخر فى الترتيب دلالة على تأخر زمن كتابتها. ونرى أن الأمر يحتاج إلى مزيد من البحث المقارن بتريث لعل الأيام تأتى باكتشاف مقامات عربية أخرى للحريزى.

البناء الفنى للمقامة العبرية:

سبق أن ذكرنا أن المقامة العبرية قد ظهرت فى الأندلس فى القرن الثانى عشر الميلادى متوسمة نفس خطى وأساليب كتاب المقامة العربية الأوائل أمثال الهمذانى والحريرى حتى كادت أن تصبح صورة لها من ناحية، وناقلة للكثير من موضوعاتها ومضامينها من ناحية أخرى، والأمثلة على ذلك كثيرة اعترف بها الباحثون اليهود أنفسهم فى العصر الحديث[٥٧] ومن هنا فإن البناء الفنى للمقامة العبرية لايختلف عن سابقتها العربية، اذ يقوم هذا البناء بداية على أن تلك المقامات ما هى إلا وحدات مستقلة الواحدة عن الأخرى، وأنه ليس من الضرورى أن تتواصل هذه الوحدات (المقامات) مع بعضها البعض، بل إن كل مقامة تقف مستقلة بذاتها عن الأخرى السابقة أو اللاحقة بها وبصفة خاصة ما يتعلق بالموضوع أو الأحداث فيها، ولهذا تتفرد كل مقامة من المقامات بعنوان خاص بها يعبر عن موضوعها أو يشير إلى مضمون أحداثها.

ولقد تعارف المؤرخون للمقامة بصفة عامة على أن لها بناء فنى خاص بها تختلف فيه إلى حد ما عن الأجناس الأدبية الأخرى. وهذا البناء الفنى يعتمد بالدرجة الأولى على دعائم يجب توافرها فى المقامة وهى :

١ــ المقدمة: أو كما يسميها البعض البداية أو الافتتاحية .

٢ــ الشخصيات: اذ يجب أن تتوافر للمقامة شخصيات منها رئيسية ومنها ثانوية على نحو ما سيأتى تفصيله.

٣ــ الموضوع: أو الحدث الذى تدور عليه المقامة، وهذا الموضوع يختلف من مقامة إلى أخرى طبقاً لرؤية الكاتب وتوجهاته وهدفه في كل مقامة.

٤ــ الخاتمة: وتأتى فيها مرحلة الكشف واظهار ما غمض على القارىء من أمور خاصة بالبطل، والإعلان عن أن هذا ليس سوى حيفر القينى، المتنكر المراوغ والمحتال. كما يعلن عن رحيله إلى أن يلتقى به الراوى فى مقامة أخرى، وتفصيل ذلك كما يلي:

أولاً: المقدمة:

تبدأ كل مقامة من المقامات بمقــدمة تتناول فكرة واحدة تقريباً تدور حول كيفية لقاء الراوى مع بطل المقامة سواء كان هذا اللقاء عن عمد أو من قبيل المصادفة، وذلك تبعاً لما ستكشف عنه أحداث أو موضوع المقامة فيما بعد، وهى بذلك تعتبر تمهيداً للدخول فى الأحداث. وتأتى هذه المقدمة فى المقامة بصيغ لغوية مختلفة فى الشكل، متفقة فــى المضمون والقصد عند كل كاتب من كتاب المقامات ففى المقامة العربية يبدأ بديع الزمان مقدماته بصيغة لغوية معينة يقول فيها: "حدثنا عيسى بن هشام" ثم جاء من بعد الحريرى فبدأ مقدماته بقوله: "حكى الحارث بن همام" فإذا انتقلنا إلى المقامة العبرية منذ بدايتها على يد سليمان بن صقبل نجده يبدأ مقدمة مقامته الوحيدة والتى لم يكتب غيرها طبقاً لما توصل إليه الباحثون فيقول: "נאם אשר בן יהודה" أى خطاب (حديث) أشر بن يهودا. وجاء من بعده رجل المقامة العبرية الأول باتفاق المؤرخين للأدب العبرى فى العصر الوسيط، حيث يبدأ مقدماته بنفس شكل صيغة ابن صقبل مع اختلاف اسم المتحدث عن مقامة ابن صقبل فيقول: "נאם הימן האזרחי" أى حديث هيمان الأزرحى. ومن خلال تلك الصيغ يتضح عدم الاختلاف الكلى فيها، كما يظهر ايضاً أن كتاب المقامة العبرية قد ساروا على نهج الصيغة العربية السابقة عليهم دون اختلاف سوى فى اسم الراوى .

فى هذه المقدمة قد يفصح الراوى عن كيفية اللقاء بينه وبين بطل المقامة، هذا اللقاء الذى يتحتم معه بعد ذلك ظهور بطل المقامة من البداية على مسرح الأحداث فى المقامة ثم ما يحدث بعد ذلك من اختفاء هذا البطل أو رحيله إلى مكان آخر طبقاً

لرؤية الكاتب، وما يتطلبه موضوع المقامة الأخرى، ومعاودة ظهور الراوى معه فى مقامته الجديدة التى لا علاقة لها بالمقامة الأولى سوى فى تواجد الشخصيتين الرئيسيتين. والتقاء الراوى ببطل المقامة أو التعرف عليه، ومصاحبته له فى الأحداث سواء عن قرب أو من بعيد، ثم افتراقهما بعد اللقاء فى نهاية الأحداث، ذلك كله ما يطلق عليه بعض الباحثين مصطلح "المطاردة" بين الراوى والبطل، وهو يعنى هنا مطاردة الراوى للبطل، وملازمته له من قريب أو بعيد، وأينما حل لوجود نوع من العلاقة بينهما أرادها مؤلف المقامات وحرص عليها في جميع مقاماته. وفى ذلك يقول البعض إن المقدمة "تدور حول فكرة واحدة، ولكنها ترد فى صيغ لغوية مختلفة، انها تتضمن فكرة " المطاردة " بين البطل والراوى"[٥٨] وان كنا نرى أن نبدل مصطلح المطاردة بمصطلح آخر وهو "الملازمة أو المتابعة أو المرافقة" نظراً لما قد يوحى به مصطلح المطاردة من معانى أخرى قد تبعد القارىء عن المقصود من هذا المصطلح. وهذه الملازمة أو المتابعة تأتى لأن البطل قد يظهر فجأة، وفى أماكن مختلفة ومتباعدة، وفى أى منها يتحتم على الراوى أن يتابعه ولا يمل من متابعته وإلا فقدت المقامة ركناً هاماً من أركانها .

ثانياً: الشخصيات

وهذه المقدمة تعلن عن وجود شخصيتين رئيسيتين فى المقامة. كما سبقت الاشارة إلى ذلك. هاتان الشخصيتان هما: البطل والراوى. وان كان سير الأحداث فى المقامة يظهر لنا شخصيات أخرى ثانوية تتطلبها الأحداث والوقائع فيها لكى تلعب أدواراً مكملة تحتاجها الأحداث داخل المقامة ولا تخلو مقامة من المقامات عربية كانت أم عبرية من مثل تلك الشخصيات الثانوية. ويعتبر البطل الشخصية الأولى فى استمرار الأحداث وتحريكها، والراوى هو الذى يعلن عن مجريات الأحداث من واقع ملازمته، ومتابعته لمسيرة البطل فى المقامة أينما رحل أو استقر. ومن هنا كان لابد لهاتين الشخصيتين من علامات وصفات وملامح

وخاصيات معينة تتلازم مع كل منهما وفى كل مقامة يجدر الوقوف عليها من خلال التعريف بهما:

البطل: הגבור :

يعتبر البطل هو الركيزة الأساسية فى البناء الفنى للمقامة، إذ لا يمكن حذف هذه الشخصية من هذا البناء بأية صورة من الصور، فهو محور الأحداث فيها منذ أن يعلن عنه الراوى ويقدمه فى البداية للقارىء.[٥٩] وتجرى الأحداث بأفعاله وتصرفاته. ومن هنا كان لابد أن يتمتع البطل فى المقامة بمواصفات، وخصوصيات لا تتوفر فى غيره من شخصيات المقامة، فهو على سبيل المثال: "رجل متجول، يمتاز بثقافة واسعة، بارع فى أقوال الشعر، والموضوعات الأدبية"[٦٠] يضاف إلى ذلك أن هذا البطل بما يتوفر له من مميزات وصفات، قد تتنوع لديه القدرات والمواهب تبعاً لسير الأحداث ومتطلباتها فى كل مقامة على حده: " فقد يكون البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وقد يكون ناقداً إجتماعياً وسياسياً، وقد يكون فقيهاً متضلعاً فى مسائل الدين.[٦١]

ومن خلال ما يذكره الباحثون عنه، ومن ثنايا نصوص المقامات نفسها يمكن القول بان أبطال المقامات: هم رجال يوصفون بأنهم رحّالة من الدرجة الأولى، لايعرفون الاستقرار والسكينة فى مكان واحد، لديهم صفات التحدى والمنافسة والمغامرة أيضاً والتنقل وقد يظهر البطل فجأة من حيث لا يتوقعه الراوى، فى البحر تارة، وعلى اليابسة أخرى، أو يخترق الصحراء ويصطدم باللصوص وقطاع الطريق، ولعل ذلك ما دفع الكثيرين إلى أن يقولوا: "إن أبطال المقامات فنانون، جائلون، لابيوت لهم، يسعدون بكل تحدى، ومنافسة أدبية عند مداخل المدينة، ويراوغون بخدع مختلفة الحكام والأغنياء، والقضاة ورجال الشرطة ورجال الدين، والأطباء."[٦٢] وهذا يعنى أن البطل يتميز فى الغالب بأنه يجنح إلى الحرية والتحرر من أية قيود، ويميل إلى الانطلاق والتنقل من مكان إلى آخر بعيداً كان أم قريباً، يتحاشى دائماً أن تقيد تحركاته قدر استطاعته، وفى سبيل ذلك فهو على استعداد لأن

يفعل أى شيء من شأنه أن يحصل على تلك الميزة، وبعبارة أكثر بساطة فهذا يعنى أنه "غير مستعد للعيش فى إطار مجتمع محدود وتقليدى".(٦٣)

وعلى الرغم من وجود العديد من الصفات، والخصوصيات التى تعد من أهم مميزات بطل المقامة إلا أن الباحثين يهتمون بصفة خاصة بخاصية تميز البطل وحده ونعنى بها انفراده بالتحايل والخداع والمراوغة، ولذلك نرى أن الحريرى ــ سيراً على المنهج العربى ــ قد عمد إلى أن يجعل هذه السمة من أهم سمات بطل مقاماته، ويظهر ذلك أيضاً فى المقامة العربية من خلال تتبع أبى زيد السروجى بطل مقامات الحريرى البصرى، ومن خلال النظر بدقة إلى حيفر القينى بطل الحريزى فى مقاماته العبرية، إذ أن كــلاً من البطلين العــربى، واليهــودى "رجل أدب متجول، يتخفى فى وظائف مختلفة، فهو إما واعــظ دينى، أو رجل قضاء وحكم، أو أديب شاعر.."(٦٤)أو صعلوك متهور ويرتدى أحياناً ثياب الطبيب الذى يدعى القدرة ــ كذباً واحتيالاً ــ على مداواة كافة الأمراض والأسقام .

والملاحظ أن البطل فى تقمصه لكل تلك النماذج البشرية العديدة، والأدوار التى يلعبها نجده باستمرار الشخصية الناجحة التى فى مقدرتها أن تقوم عن جدارة بأى دور يسند إليها، علاوة على استعداده الدائم لأن يؤدى باتقان شديد أى خدعة يقوم بها، حريص دائماً على أن يحقق غايته ومقصده الذى يسعى إليه ولو كان ذلك عن طريق الغش والاحتيال والمراوغة .

الراوى : המגיד

فإذا كان البطل هو الشخصية الرئيسية الأولى فى التكوين الفنى للمقامة، فإن الشخصية الثانية المكملة للصورة الفنية هى شخصية الراوى. ويعتبر هيمان الأزرحى هو الراوى فى مقامات يهوذا الحريزى العبرية، وهو مثل البطل له مميزاته وصفاته، فهو أيضاً رجل مغترب باستمرار، ملازم ومتابع للشخصية الأولى، لا يكاد ينفك عنها، وهو الذى يقدم هذا البطل للقراء ويعرفهم به، ويحكى عنه أقاصيصه ونوادره وحيله، ويروى أفعاله ومراوغاته الكثيرة ومع ذلك فقد لا

يظهر البطل منذ اللحظة الأولى، ولذلك قد لا يلتقى به الراوى إلا فى نهاية المقامة، ورغم ذلك نجده يتعرف عليه، ويعرف شخصيته، لكنه لايكشف سره غالباً. أو يعلن عنه، وعندما يلتقى الراوى مع البطل فى نهاية المقامة فإن ذلك يعد اعلاناً عن اكتمال أحداثها، وانفراط حبكتها القصصية .

أسند يهوذا الحريزى ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ مهمة الراوى فى مقاماته كلها إلى هيمان الأزرحى، فى مقابل عيسى بن هشام راوية بديع الزمان الهمذانى، والحارث بن همام راوى الحريرى. والراوى مسئول مسئولية تامة عن كل من الافتتاحية والخاتمة فى المقامة، وصيغة الافتتاحية فى مقامات الحريزى متفق عليها تبدأ بكلمة (נאם) أى "خطاب أو حديث" بعدها يأخذ الراوى فى الحديث عن كيفية التقاء البطل بالراوى على ما تقدم ذكره، وفى مقامة سليمان بن صقبل فالراوى نفسه هو آشر بن يهودا، ذلك الفتى المفتون بنفسه، والذى وقع فى حب فتاة شاهدها من خلال نافذة قصرها أما بطلها فهو العدولامي الذي نتعرف عليه في نهاية المقامة بعد أن أعلن هو عن نفسه.

ويتفق الراوى مع البطل فى بعض النقاط لعل من أهمها أنهما شخصيتان رحالتان باستمرار، وهذا بالتأكيد أمر طبيعى ومنطقى يحتاجه تسلسل السرد القصصى فى المقامة. وطالما أن هناك فكرة واحدة قائمة تدور حول فكرة المطاردة أو المتابعة أو الملازمة كما يذكر الباحثون. وطالما كان البطل رجلاً جوّالاً لايقنع بمكان معين كما يذكر الباحثون أيضاً، اذن فلابد أن يلازم الراوى البطل فى رحلاته براً وبحراً، هذه الملازمة قد يفهم منها أن هناك صراعاً قائماً باستمرار بين كل من البطل والراوى، كما أن هناك توتراً مستمراً بينهما نظراً لمطاردة الراوى للبطل وحرصه على ملازمته مما قد يؤدى فى بعض الأحيان إلى ملل البطل من هذه الصحبة، ورغبته فى التخلص منها. غير أن هذا الصراع المستمر بين الراوى والبطل ليس هو الصراع المؤدى إلى الحقد والكراهية بينهما، وانما " هو من نوع التوتر بين المحبين، لايستغنى أحدهما عن الآخر. ان الراوى يلوم البطل على

مكائده، ولكنه معجب به ... إنه باختصار قدره الذى ينجم له على غير انتظار، ويتشوق لملاقاته ... وغالباً ما تنتهى كل مقامة بلحظة صلح ومكاشفة، بين البطل والراوى".[٦٥]

ونظراً لأن هذا الصراع الدائم والمستمر بين هاتين الشخصيتين الرئيسيتين فى المقامة هو من قبيل الصراع المقبول والمشروع، فسوف يؤدى ذلك إلى نهاية منطقية لأحداث المقامة، وهى فى الغالب قد تأتى نهاية سعيدة، تزيل ما قد تولد لديهما أو عاناه أى منهما، وتخفف من أوجاعه وتبعد أى توتر قد حدث بينهما إذ قد يضيق الراوى من حيل البطل ومراوغاته، ويستنكر خداعه وغشه وتتأزم المواقف، إلا أنه تأزم موقوت ينتهى عند الوصول إلى النهاية السعيدة، التى تزيل شوائبه. يؤيد ذلك تلك النهاية التى انتهت بها مقامة ابن صقيل حيث عانى الراوى الكثير من خداع البطل الذى كشف عن نفسه رحمة بالراوى، وزوّجة ابنته فأنهى بذلك ماوجد من قلق وتوتر عنده مع الوضع في الاعتبار أن جميع المقامات سواء العربية أو العبرية قد لا تنتهي بهذه النهاية السعيدة.

وبصفة عامة فإن شخصية كل من الراوى والبطل من أهم العناصر الفنية فى تكوين المقامة، وسر استمرارها "وهما الأساس الوحيد الذى يربط بين المقامات المختلفة الموجودة فى كتاب تحكمونى".[٦٦]ووجودهما أمر حتمى يتطلبه الحفاظ على الشكل الفنى للمقامة، فهما يكملان بعضهما، ويعملان معاً على استمرارية الحدث أو الموضوع فى المقامة وان اختلفت الأدوار، ولذلك يذكر بعض الباحثين فيما يتعلق بشخصية الراوى "بأن هناك عناصر ثابتة ليست بنامية مثل شخصية الراوى، فهى ثابتة مهما اختلفت صفاتها .. وأحياناً يقوم المؤلف بدور الراوى".[٦٧]

ثالثاً: الموضوع

ويبدو أن يهوذا الحريزى ــ عندما شرع فى كتابة مقاماته ــ قد استوعب جيداً أعمال من سبقوه من كتاب المقامات العربية فى التقديم لمقاماتهم خاصة الحريرى البصرى، ولذلك حرص هو الآخر أن يكتب مقدمات لمقاماته العبرية محدداً المنهج

الذى اتخذه لنفسه فى كتابه الخمسين مقامه فى كتابه "تحكمونى"، وأعلن فيها أيضاً عن مضامين موضوعات كل مقامة وذلك فيما ذكره فى مقدمته العربية[٦٨] بقوله: "فأنشأت خمسين مقامة عبرانية ... ضمنتها كل حكاية مطربة، وقضية معجبة، وكل موعظة مبكية، وطرزتها بفنون من هزل الكلام وجده، ومحاسن المدح وضره، وانتهيت فيها من باب المجون إلى حده، وأعربت عن فضل كل كريم ومجده، وضربت رقاب اللئيم تارة بعرض سيف الهجاء، وتارة بحده ... الخ[٦٩].

ومن تلك السطور التى تضمنتها مقدمة الحريزى العربية يمكن أن نتبين إلى أى مدى حرص الحريزى على التلوين فى موضوعات مقاماته من ناحية، وكيف كان منهجه فى معالجة هذه الموضوعات من ناحية أخرى. وإذا كان البناء الفنى للمقامة قد تطلب ــ كما سبقت الاشارة إليه ــ تمهيداً أو مقدمة يتولى الراوى الإعراب عنها وبيان مضمونها وهدفها، كما تطلب هذا البناء أيضاً الاعتماد بصفة أساسية على شخصيتين أساسيتين يحركان أحداث المقامة ويصلان بالقارىء أو المستمع إلى نهايتها بحيث يمكن من خلالهما الوقوف على كيفية معالجة الأحداث التى يتضمنها موضوع المقامة مع الوضع فى الإعتبار عدم إغفال وجود شخصيات أخرى ثانوية يقل عددها أو يكثر، وتؤدى وظائف معينة يحددها كاتب المقامة طبقاً لمجريات الأحداث فى الموضوع الذى اختاره لمقامة أو لأخرى نقول إذا كان البناء الفنى قد تطلب حتمية وجود هذه العناصر الفنية فى المقامة فهذا يعنى أن هذا البناء لابد أن يقوم أيضاً على وجود موضوع أو ديباجة كما يسميها بعض الباحثين، بحيث يتوقف سير المقامة كلها على هذا الموضوع وعلى مضامينه وكيفية توظيف شخصياته، ومن خلال هذا الموضوع يقوم المؤلف بمعالجة لمشكلات مجتمعه المختلفة: الطبقية، والاقتصادية والأدبية واللغوية. ويعرض ذلك كله من خلال نمط أسلوبى ولغوى معين التزم به مؤلفو المقامات منذ نشأتها العربية إلى أن استعارها كتاب العبرية وأدخلوها مجال الأدب العبرى فى العصر الوسيط .

هذا النمط الأسلوبى الذى انفرد به كتاب المقامة هو الذى يقوم على النثر المسجوع، ويتضمن الكثير من المحسنات البديعية والصنعة اللفظية. فإذا ما توافر للمقامة تلك العناصر الثلاثة فقد توفر لها. بالإضافة إلى الخاتمة النهائية ـــ كل المقومات الفنية الواجبة، وتشكلت فى قالب فنى محكم وهذا مانجده فى الأشكال المقامية عربية كانت أم عبرية، مع تفاوت فى بعض المهارات الخاصة التى يتفوق فيها كاتب عن الآخر مثل كيفية المعالجة، وتوظيف الشخصيات واختيار الموضوعات المناسبة وغير ذلك .

وإذا كانت المقامة تعتمد فى المقام الأول ـــ كما سبق أن ذكرنا ـــ على وجود كل من الراوى والبطل بحيث يتحتم وجودهما بصورة أو بأخرى فى كل مقامة فى نمط شبه ثابت لا يتغير ولا ينمو ـــ كما يقول النقاد ـــ وذلك بصفة خاصة بالنسبة للراوى الذى يقول عنه بعض الباحثين في المقامة العربية: "هناك عناصر ثابتة ليست بنامية مثل شخصية الراوى، فهى ثابتة مهما اختلفت صفاتها ... أما البطل فهو الشيء الوحيد الذى نما وتطور"(٧٠) .

وإذا كان المؤرخون والنقاد قد تعارفوا على أن مقدمة المقامة، وخاتمتها هما من صنع الراوى، فإن هناك اتفاقاً أيضاً بين هؤلاء المؤرخين على أن "موضوع المقامات هو من صنع البطل، والمؤلف يوزع الأدوار ويحيل المقامة إلى أجزاء يشترك فى صنعها أكثر من واحد"(٧١) فالموضوع أو الديباجة باتفاق الجميع هو صنعة البطل. وهنا يتبادر إلى الأذهان تساؤل ملح عن كيفية معالجة الحريزى هذا الموضوع من خلال هذا الكم الوفير من المقامات فى كتاب تحكمونى؟ وهل كانت موضوعات المقامات مترابطة متصلة مع بعضها بحيث يمكن القول بأن المؤلف قد حقق فى مقاماته ما تعارف عليه نقاد العمل الدرامى بالحبكة؟.(٧٢)

وقبل أن نجيب على هذه التساؤلات لابد أن نعلم أن الحريزى قد عاصر فترة من القلق والاضطراب فى المجتمع العربى فى الأندلس، وكان ذلك تمهيداً لما حدث بعد ذلك من انهاء السيادة العربية على كثير من المناطق الإسلامية إلى أن انتهى

الحكم العربى كلية منها فى غضون القرن الخامس عشر الميلادى، وتبع ذلك إنهاء الوجود اليهودى هناك أيضاً بعد أن عاش اليهود عصراً زاهراً اعترفوا به، واعتبروه العصر الذهبى لهم فكرياً واجتماعياً واقتصادياً كذلك. هذا القلق الذى عاش فيه اليهود وبقية عناصر المجتمع الأندلسى كان على ما يبدو من الدوافع التى دفعته إلى أن يشد عصا الترحال عن البلاد مشرقاً ومغرباً، يستعين على رحلاته بما يجود عليه به الكرماء من أبناء طائفته اليهودية، يؤيد ذلك ما رأيناه من كثرة مقدماته لكتاب تحكمونى وتنوعها، واهداء هذا الكتاب لأكثر من واحد من أغنياء الطائفة على نحو لم ينكره يهوذا الحريزى نفسه ووضح جلياً فى مقدماته .

فى تلك الرحلات التى قام بها كان الحريزى عينا راصدة لأحوال يهود عصره فى أى موطن ينزل فيه، يراقب ويسجل ما يتعلق بكافة النماذج البشرية اليهودية التى تواجدت فى المجتمع الذى وصل إليه، لم يترك طبقة إجتماعية إلا وكتب عنها بنفس المنهج الذى حدده بنفسه فى المقدمة : بالمدح تارة، وبالهجاء اللازع أخرى. بل انه من خلال تصفح مقامات تحكمونى نجد أن بعض تلك النماذج البشرية قد احتلت فى مقاماته مساحة كبيرة[٧٣] وبحاسته الأدبية، وبرصيده الفكرى الذى حصل عليه من اطلاعه على الفكر العربى بصفة عامة، ومن أدب المقامات العربية بصفة خاصة، ولرغبته الملحة فى أن يقدم لأبناء طائفته عملاً أدبياً وفكرياً يعيد به إلى اللغة العبرية ما كانت عليه من قوة بعد أن نسيت وضاعت كلغة أدبية من ناحية، وتلاشت من ألسنة اليهود كلغة تخاطب وحديث من ناحية أخرى، حتى أصبح المستمع إليها لايعرف ما إذا كانت هذه اللغة هى العبرية أم لغة أخرى أجنبية حسب ما أعلنه الحريزي نفسه في مقدماته.

ولم يستنكف الحريزى أن يعترف بذلك صراحة فى مقدمة كتابه عندما قال بعد أن حمد الله وأثنى على فضله ونعمه[٧٤] التى وهبها للإنسان ومنها نعمة النطق والبيان التى ميزته عن سائر الحيوان ثم قال: "وبعد فإنى رأيت أكثر الطائفة

الإسرائيلية التى فى هذه الديار المشرقية من اللغة العبرانية خلية، ومن ملابسها الثرية عربية، وإذا سأل أحدهم عن كلمة عبرانية، فكأنه يكتب بلغة أجنبية ".(٧٥)

اتجه يهوذا الحريزى إلى رصد أحوال مجتمعه اليهودى من زوايا متعددة وبصفة خاصة ما كان يتفشى فى هذا المجتمع من صور سلبية، وأودع ذلك مقاماته، ولذلك لم تكن للمقامات حدود ثابتة فى موضوعاتها، بل كانت موضوعات المقامات كثيرة ومتعددة ما بين الهزل والجد، والمضحك والمبكى، ويجعل بطله يزيح الأقنعة الزائفة عن كثير من النماذج البشرية فى طائفته عندما تنحرف عن مسارها الطبيعى. ولقد أدرك الباحثون ذلك، وأعلنوا أن المقامة "لم يكن لها حدود للموضوعات، فقد تجد فيها وصفاً لطبقات اجتماعية، وقصصاً للمحبين، ورحلات، ووصف للمدن والحيوانات .. وحيل المغامرين، كما تجد فيها الوعظ، والأمثال السائرة، والتهكم والسخرية".(٧٦)

وقد يبدوا الحريزى فى ذلك مبدعاً لمنهج فى الكتابة الأدبية ينسب إليه، إلا أن الواقع يشهد بأن هذا المنهج الذى أبرزته المقامات العبرية لم يكن من ابتداع الحريزى، وأنه كان تابعاً لمنهج المقامات العربية التى يقول الباحثون عن الشكل الفنى لموضوعاتها " اما الموضوع فهو يتنوع من مقامة إلى أخرى، فقد يدور حول الوعظ ... وقد يدور حول الجد، ثم ينتقل إلى الهزل أو حول الشعر .. وهكذا مما يمنح المقامة تنوعاً، ويجعل القارىء أو المستمع دائماً مبهوراً ينتقل من فن إلى فن، ومن جديد إلى جديد "(٧٧)

التلوين فى المقامة العبرية :

لاجدال فى أن هناك اجماعاً بين المؤرخين والنقاد لفن المقامة على أن موضوعاتها لم تكن واحدة فى جميع المقامات، وان لكل مقامة استقلالية فى موضوعها عن المقامات الأخرى وان كان سليمان بن صقبل، وغيره من مؤلفى المقامات قبل الحريزى لم يتمكنوا من التلوين والتنويع فى موضوعات مقاماتهم، ويرجع ذلك لقلة ما كتبوا من مقامات عبرية. ولذلك كان الحريزى هو المؤلف

الوحيد الذى اتبع اسلوب التلوين فى موضوعات مقاماته العبرية، وهو فى ذلك ليس مبتدعاً لهذا المسلك، وانما اتبع طريق كتّاب المقامة العربية فى جعل كل مقامة تنفرد بموضوع يختلف كلياً عن السابق أو اللاحق، ونبه إلى هذا التلوين فى مقدمة كتابه "تحكمونى" وكذلك فى المقدمة العربية التى كتبها، وضمن هذه الموضوعات صوراً من الجد والهزل، والمضحك من القضايا والمبكى منها، وانهال على رقاب اللئام بحد سيف النقد والهجاء كما يقول.

هذا التلوين فى الموضوعات كان فرصة للحريزى للغوص فى قاع مجتمعه اليهودى راصداً تحركاته وسكناته، مستخدماً فى ذلك راوى المقامات وبطلها. ذلك البطل الذى وقع على عاتقه عبء تقديم الكثير من النماذج البشرية السائدة فى مجتمع الحريزى والتى تعرف إليها عن قرب من خلال رحلاته، وسفراته العديدة، واظهار توجهات وأغراض تلك النماذج من واقع الاحتكاك بها والتعامل مع البعض منها . ومن الملاحظ أن تلك النماذج التى قدمها الحريزى فى مقاماته كانت نماذج اعتنى فيها بالحديث عن صورها السلبية المرفوضة فى المجتمع فى معظم الأحيان، وان دل ذلك على شىء فإنما يدل على امكانية التوصل إلى تحديد اتجاه الحريزى فى تلك المقامات، بحيث يعبر عن هدفين أساسيين سعى الحريزى إليهما وهما.

أولاً: اتجاه الكاتب إلى الدخول فيما يمكن أن نسميه "النقد الاجتماعى" ولعل الذى دفعه إلى ذلك ما شاهده من تفشى الصور المرفوضة، والسلبية بين أبناء الطائفة اليهودية فى عصره، وان كانت مثل هذه الصور التى عرضها يمكن التعرف عليها بسهولة فى أى مجتمع من المجتمعات، إلى أن الحريزى هنا ــ كما سبقت الإشارة ــ يحاول قدر المستطاع أن يجمع بين شخصية الرحالة الراصدة، وبين شخصية الناقد الإجتماعى الذى عليه أن ينبه إلى أىّ من الصور السلبية المرفوضة سواء كانت متعلقة بفئات طبقية معينة فى المجتمع، أو بعادات وسلوكيات تفشت بين أفراده هادفاً من ذلك إلى تعرية تلك الصور، والتحذير من الوقوع ضحية لها. وليس معنى ذلك انعدام الصور الإيجابية المقابلة لها، ولكن تلك

الأخيرة لم تكن محل عنايته واهتمامه كثيراً، وانما ترك معرفتها لفطنة القارىء أو المستمع لسير الأحداث فى موضوعات مقاماته.

ثانياً: وهو اتجاه نرى أنه يشكل بالنسبة للحريزى أهمية خاصة، ونعنى بهذا الاتجاه الثانى رغبته فى دخول المجال التعليمى والتثقيفى، والذى يقصد منه الاهتمام بلغته العبرية، والعمل على إحياء هذه اللغة بين يهود عصره، بعد أن شاهد بنفسه مدى اهمالهم لهذه اللغة منذ فترات طويلة. وكانت وسيلته فى ذلك اتباع الأخذ بالأسلوب البلاغى الرصين المدعم بالعديد من المحسنات البديعية، والمعتمد على النثر المسجوع فى كل مقاماته، ولاشك ان ذلك كله قد اكتسبه من اطلاعه على الفكر العربى عامة، ومن تمرسه فى الترجمة من العربية سواء لمقامات الحريرى التى عرفت فيما بعد "بمقامات ايثيئيل"، أو لغيرها من المؤلفات التى كتبت باللغة العربية. وقد أراد من هذا الأحياء للعبرية أن يبرهن على أنها لغة ــ ليست كما يعتقد البعض محدودة المجال، متقوقعة على نفسها داخل نطاق المعابد والمحافل الدينية اليهودية. وكان سنده فى ذلك أن هذه اللغة نفسها قد طرقت مجالاً فكرياً دنيوياً لم تطرقه من قبل، وأثبتت وجودها فيه، ونعنى به مجال الشعر العبرى الأندلسى القائم على فنية القصيدة العربية، والذى يعتبر بحق طفرة أدبية وفكرية ولغوية لم يعرفها اليهود بهذه الصورة الفنية قبل العصر الأندلسى، على الرغم مما يقال عن رصانة لغة وأسلوب العهد القديم وبلاغته. ونفصل الحديث عن هذين الاتجاهين من خلال موضوعات المقامات نفسها فيما يلى :

أولاً : ــ النقد الاجتماعى فى المقامات :

إن المدقق لموضوعات المقامات العبرية من خلال كتاب "تحكمونى" للحريزى يمكنه بسهولة أن يقف على عدد كبير منها تناولت موضوعاتها زيف المظاهر الخادعة، والأخلاقيات السيئة لمجموعة من النماذج البشرية التى سلط عليها الضوء فى تلك المقامات، مدفوعاً بما شاهده وعاصره بعد احتكاكه بتلك النماذج سواء فى موطنه بالأندلس أو من خلال أسفاره وترحاله واتجاهه إلى رفضه لمثل هذه الصور

الزائفة عن طريق راوى المقامات تارة أو عن طريق بطلها تارة أخرى. وهذه الصور السلبية المرفوضة نجد أنها تدور فى فلك ثلاث نماذج اهتم بها الحريزى بدأت بنقده لكثير من العادات والطباع الشائعة وموقفه الرافض منها ثم عرج بالحديث عن تفشى مظاهر الغش والخداع والاحتيال. وأنهى تلك النماذج بالتوجه بالنقد اللاذع إلى طبقات معينة فى مجتمعة رأى أنهم يلبسون لباساً يخفى تحته الكثير من الصور المرفوضة خاصة بالنسبة لهذه الفئات بالذات، والتى ينظر إليها المجتمع نظرة تقدير واحترام، وانهم يمثلون صفوة هذا المجتمع علماً وسلوكاً. ومثل هذه الفئات يبدو أن الحريزى قد وقف منهم موقفاً صارماً، استخدم فيه النقد والهجاء، وأفرد لهم أكثر من مقامة من مقاماته .

وأولى تلك الصور أو النماذج المرفوضة هى تناوله بالنقد لبعض العادات والسلوكيات المستهجنة فى المجتمعات بصفة عامة، وقد اختار الحريزى منها على سبيل المثال ظاهرة البخل والبخلاء، وتحدث عن ذلك من خلال موضوع مقامتين من مقاماته: الأولى هى المقامة الثانية عشرة، والثانية هى المقامة الثانية والأربعون.[٧٨] ففى المقامة الأولى يتحدث الحريزى عن البخلاء بصورة ساخرة، تدخل البهجة على قلوب المستمعين أو المشاهدين، وتضحكهم. أما المقامة الثانية فيدور موضوعها حول من ينتصر للكرم ومن ينتصر للبخل، ولذا فإن هذه المقامة يغلب عليها صورة حوار المناظرات التى يحاول كل طرف من أطراف المناظرة أن ينتصر للظاهرة أو العادة التى يرى أنها أفضل من الظاهرة الأخرى، والمستمع أو المشاهد فى انتظار من سيفوز بالاحترام والتبجيل من جمهور المثقفين الذين أعلن عنهم راوى المقامة فى بدايتها بقوله: " נאם הימן האזרחי : ויהי היום ואני יושב בחברת משכילים . ועם נדיבים אצילים . יפיצו מענק שכלם טורי לשם . ומענן לקחם נוזלי גשם ....." [٧٩]

والصورة الثانية المرفوضة من قبل الحريزى هى صورة الغش والخداع والاحتيال التى وضح تفشيها، وسيطرتها على الكثيرين فى مجتمع الحريزى

اليهودى، واتجاه هؤلاء المحتالين إلى فرض شباك الخداع على بسطاء الناس، واستغلال نواياهم الطيبة، دون الاهتمام بما قد يتورط فيه هؤلاء البسطاء فى مواقف لايقدرون عواقبها، وكانوا فى غنى عن التورط فيها لأنهم فى الأساس لم يسعو إليها، على نحو ما أوضحه موضوع المقامة الحادية والعشرين[٨٠] والتى وقع فيها ذلك القروى طيب السريرة فى حبال محتال أفاق هو حيفر القينى الذى استطاع أن ينصب شراك الاحتيال، والتدليس حول ذلك الفلاح الطيب، مدعياً له سابق معرفته، وعلاقته الطيبة بوالدة المتوفى، هادفاً من ذلك إلى تحقيق رغبة لديه فى أن يتناول وجبة دسمة من اللحم، فشل من قبل فى تحقيقها نظراً لضيق يده، وفقره ونجح فى النهاية فى أن يحصل على هذه الوجبة التى دفع الفلاح ثمنها، وهو يلعن ذلك اليوم الذى أوقعه فى شراك ذلك المخادع. ومن خلال ما كتبه الحريزى فى تلك المقامة، يمكن القول بأنه كان رافضاً مثل هذه الصورة السيئة، وقد عبر عن هذا الرفض لها فى الجزء الأخير من المقامة علىلسان الراوى بعد أن قص عليه البطل أحداث القصة، وكيف تحايل على الفلاح لينال مبتغاه عن طريقه . فما كان من الراوى إلا أن قال مستهجناً ما قام به حيفر القينى:" אמר המגיד : וכשמעי דברי חבר הקיני . ידעתי כי הוא יחיד בנבלות ואין שני . ואמרתי לו : אמת כי אין ערך אליך . במתק משליך . וברע פעליך אתה בלשונך לוכד גבורים . ואתה בזדונך חובר חברים . תבגד בכל עובר ושב . ותטרף כאריה האזרח והתושב." [٨١]

وعلى الرغم من أن رفض الصور السيئة والمستهجنة من قبل البعض شيء يحمد للرافضين إلا أنه يعاب فى هذه المقامة على الحريزى أنه جعل من هذا المخادع المحتال رجلاً يؤمن أن ما قام به من غش وتدليس انما هو أمر لا غبار عليه، مُقتنعاً من داخله أن ذلك أمر طبيعى وسط البشر جميعاً، وبذلك فهو يؤكد على أن المجتمعات يغلب عليها الاحتيال والخيانة، وأن تصرفه هذا الذى قام به مع القروى ليس إلا من باب أن لم تكن قاتلاً، فأنت لا محالة مقتول، وان لم تفترس

الناس سيفترسك الناس. لقد كانت الأبيات الشعرية التى اختتم بها حيفر القينى المقامة من قبل أن يتركه الراوى لحال سبيله تحمل هذا المضمون.(٨٢)

وما تزال جعبة المقامات العبرية التى سطرها يهوذا الحريزى مليئة بالصور السلبية المرفوضة اجتماعياً، وما يزال المؤلف يتوجه بالنقد اللاذع، والهجاء الحاد إلى أصحاب تلك الصور باسلوب أدبى رفيع. ففى مقامته التى دار موضوعها حول التاجر الغنى الذى دعى حيفر القينى إلى وليمة فى بيته، وهو يعنى بهذه الدعوة أن يظهر تفاخره أمام الضيف بثروته وغناه. ويظهر التلوين والتنوع فى هذه المقامة بأن جعل البطل "حيفر القينى" هو الضحية الذى سقط فى شباك هذا المتفاخر المغرور، وتلك صورة أخرى من الصور السلبية المرفوضة لبعض العادات والسلوكيات. فهذا التاجر الغنى هو الذى دعى حيفر القينى لهذه الوليمة فى بيته وان كان مظهر تلك الدعوة يتسم بالعلانية الواضحة لامجال للاحتيال أو الغش فيها، إلا أن باطنها يكمن فيه ذلك هذا إلى جانب الفخر الممقوت بالثروة والجاه الذى كان بعيش فيها هذا التاجر. يتحدث الحريزى فى هذه المقامة بأسلوب السخرية والتهكم عن هذا التاجر المعجب بغناه وثروته، والمفتون بكل جزء من أجزاء بيته وأثاثه واجبار الضيف على مشاهدة كل صغيرة وكبيرة فى هذا البيت بصورة ظاهرها الود والترحيب بهذا الضيف، وباطنها التباهى بكل ما تحتويه جدران هذا المنزل سواء كانوا من الأحياء أو الجماعات حتى زوجة الرجل نفسها، وصفها التاجر وتحدث عن جمالها ورقتها ومدى سعادة الرجل بها وكأنما يعرضها بضاعة عليه. كل ذلك أعلن عنه الحريزى فى المقامة الرابعة والثلاثين من مقاماته، وعلى الرغم من أن الحريزى قد أولى صورة العُجب والتفاخر فى هذه المقامة القدر الكبير إلا أنه فى نفس الوقت قد اشار خفية إلى ظاهرة الخداع والتحايل التى بدت على هذا التاجر، وقد بدأ ذلك باصرار من التاجر على أن يصحب صديقه إلى هذه الوليمة فى قصره على نحو ما جاء على لسان بطل المقامة وهو يقص قصته مع هذا التاجر حيث قال:

" קראני היום איש מן הסוחרים לביתו . ויביאני לסעדתו ובעודי הולך אתו. החל לספר לי רב עשרו ותפארתו. והיפי אשר לאשתו. ויאמר לי : תדע אדוני כי אבותי היו מאצילי ארץ הנקובים. וראשי הנדיבים. והאל חנן לאבי עשר וכבוד. וגדולה והוד. נולדתי לו אני במזל נאה. והייתי נחמד למראה . וכאשר גדלתי . דרך תבונות למדתי.... " (٨٣).

ويستمر حيفر القينى فى الحديث عن هذا التاجر واصراره على أن يشرح له ميزة كل ما يحتويه منزله، بداية من خشب الباب الرئيسى، ثم الفناء، والحجرات كل حسب ما أعدت له، وأثاث كل حجرة، وخاصة حجرة النوم والزوجة الجميلة بجواره، ولا يتورع هذا التاجر أن يفصل الحديث فى جمال الزوجة، الوجنتان الورديتان، الشفاه الرقيقة، حتى حركاتها وسكناتها يعطى وصفاً لها. وبين الحين والآخر ينادى خادمه بعطية الأمر لتجهيز المائدة، فقد أحس بالملل يتسرب إلى حيفر القينى، وعندما يحضر الصبى المنضدة، ويأمل القينى أنه سينال وليمته يفاجئه التاجر بأن يبدأ فى وصف هذه المنضدة وخشبها الذى صنعت منه. حتى الماء الذى فى الإبريق، والذى لادخل للصنعة فيه، والذى يعرفه الجميع نجد التاجر يطيل الحديث عنه أيضاً، فهذه المياه مريحة للعين، وكأنها دموع تتساقط من أعين العاشقين نقية طاهرة كأنها خيوط الفضة وهكذا .

هذا الوصف التفصيلى الذى جاء على لسان حيفر القينى، يبدو أن الحريزى قد تعمد الإطالة منه لسببين: الأول هو إظهار الصورة السيئة التى كان عليها ذلك التاجر المتفاخر بأصله وثروته حتى أدى بالمستمع ـــ رغم احساسه بالجوع ـــ إلى أن يفر بنفسه ويهرب من أمام التاجر أما السبب الثانى هو التزامه فى مقدمته بأن يقدم فى هذه المقامات، الأمثال، الأحاجى والقصص والقضايا، والأساليب البليغة إلى غير ذلك من الموضوعات هادفاً من ذلك إلى التجديد فى نسيج اللغة العبرية، واضافة أكبر ما يمكن أن يضيفه إليها من الألفاظ والمصطلحات التى لم تتعودها من قبل، ولاشك أنه قد نجح فى ذلك إلى درجة كبيرة بالقياس إلى ما كانت عليه

لغة النثر الأدبى قبل المقامات، حيث أدخل إليها تجديدات كثيرة مهد بها لمن جاء بعده ليضيف هو الآخر أو يطور فى الشكل اللغوى .

وعلى أية حال فما يزال ذلك التاجر يصطحب القينى من موضع فى البيت إلى آخره منذ أن ولجا الباب الرئيسى، وما يزال يوالى وصفه لكل موضع وكأنه يصطحب سائحاً فى مزار أثرى فريد فيصف له فناء هذا البيت، وموقعه المتميز والذى تحيط به منازل التجار، وينتقل به إلى الداخل حيث الحجرات يطوف بها الواحدة تلو الأخرى ومن بينها حجرة النوم الخاصة به وبزوجته الحسناء حيث يفاجأ القينى به يتحدث عنها بانبهار شديد، وكأنما لم يسبق له رؤيتها من قبل، يصف جمالها وحسنها. والغريب فى الأمر أن هذا التاجر الغنى لا يستنكف أن يحدث ضيفه هذا. وهو فى معرض وصفه لتلك الحجرة. عما يحدث فيها بينه وبين زوجته الحسناء.[٨٤]واستمر هذا التاجر بالتنقل بضيفه إلى أن أحس القينى بالضجر من هذا الحديث، وشعر التاجر نفسه بملل ضيفه وأراد أن يخفف عنه، فنادى غلامه وأمره باحضار الطعام، وعندما أحس بوادر الانفراج على الضيف وأمله فى تناول الطعام أخذ فى وصف هذا الطعام قبل أن يحضره الغلام بصورة وكأنه قد أعد سجلاً مفصلاً بأنواع الطعام وتاريخ كل نوع منها بداية من الخبز الجميل، وكيف كان فى البداية قمحاً فى سنابله ثم كيف تم حصاده بعد نضجه، بعدها أخذ وطحن ثم عجن وخبز، وانتقل إلى أصناف اللحم من إين اشتراه وكيف تم اعداده بالتوابل ذات الرائحة الذكية، وما زال يطيل ويفصل فى هذا الوصف المحمل حتى دفع القينى رغم احساسه بالجوع إلى محاولة الافلات منه والهروب من هذا البيت دون أن يتناول شيئاً مما وصفه له التاجر أو حتى يراه بعينيه .

وكما لوّن الحريرى موضوعات مقاماته بتناوله بالنقد والتجريح لتلك العادات المستهجنة فى مجتمعه مثل البخل، والمكر والخداع والاحتيال على بسطاء الناس على نحو ما ظهر فى كل من مقامتى البخيل والبخل، ومقامة القروى الطيب، وكذلك هذا التفاخر الزائد عن حده كما فى مقامة التاجر الغنى وضيفه. نقول أنه كما

تعرض لمثل تلك العادات نجده كذلك ينبه إلى بعض النماذج البشرية، والطبقات الاجتماعية التى عاصرها والتى من المفترض انها تتمتع فى وجدان المجتمع بمنزلة خاصة. من هذه الفئات رجال الدين خاصة من يحتك منهم بالجماهير، وكذلك فئة الأطباء وغيرهم عارضاً الوجه الآخر لهذه الفئات، أو بعبارة أخرى الوجه السلبى المرفوض لهؤلاء والذى لايتوقعه أحد من الناس فى هذه الفئات. ومن بين الفئات التى تعرض لها الحريزى فى موضوعات مقاماته فئة من النساء عرفت فى الأوساط الشعبية المتوسطة بصفة خاصة، وهى فئة واسطات الزواج أو كما تعرفها باسم "الخاطبة" والتى تعرض وساطتها على الشباب والفتيات على حد سواء، والمفترض فى هذه الخاطبة الأمانة فى العرض الذى تعرضه من حيث نقل المعلومات الصحيحة على طرفى الزواج، ومع ذلك فقد يكون لها وجه آخر مخادع محتال لا تبغى من ورائه إلى جمع المال وتوريط أى من الطرفين وقد خصص الحريزى لهذه الخاطبة المقامة السادسة فى كتابه وهى مقامة الزواج[٨٥] ومضمون هذه المقامة يتلخص فى أن حيفر القينى قص على صديقه الراوى قصة وقوعه ضحية امرأة عجوز تحايلت عليه وأوهمته أنها ستزوجه فتاة حسناء، من بنات النبلاء الكرماء، وأسهبت كثيراً فى وصف جمالها وثروتها، وأحكمت عليه دائرة الحصار ولم تمنحه فرصة التفكيرأو السؤال عما عرضته عليه من أمر تلك الفتاة. وتعمدت أن لا يشاهد عروسه المنتظرة، ووعدته بأنها ستنهى بنفسها كل شىء وعليه أن ينتظرها فى الغد لتزف إليه البشرى.

فلما كان الغد جاءت إليه بصحبة جمع غفير من أهل الفتاة، والعروس من خلفهم مستترة وعقدت الدهشة لسان البطل، وتسارعت الأحداث دون أن يكون له فيها سوى دور الذى يلبى ما يملى عليه، وانتهى الأمر بأن تم العقد على الفتاة وأقر بالمال الذى سيقدمه لها بعدها انطلقت الأفراح حتى منتصف الليل، وحانت لحظة إختلاء العريس بعروسه وهو يمنى نفسه بالمتعة والجمال، فلما دخل عليها كانت المفاجأة الكبرى التى أذهلته، وبعد جمل حوارية بينه وبينها وجد أن فتاته التى وعد

بها ليس فيها أى شىء مما وعدته به العجوز لا مال ولا جمال بل صدق عليها ما كتبه الحريزى نفسه كعنوان لهذه المقامة اذ وصفه بأنه زوج أمرأة دميمة أظلمت هيئتها من شدة سوادها، ولم يكن أمامه سوى قتلها ثم لاذ بالفرار .

هذه المقامة ربما لم يأت منها الحريزى بجديد عما كان يتندر به العامة فى الأوساط الشعبية عن المرأة الخاطبة التى تنصب شباكها على بعض العائلات، وقد تعرض على الفتيان شابات وعند الزواج تستبدلهن بأخريات، ومثل هذه القصص يمكن الوقوف عليها أيضاً من خلال كتب التراث العربى. ولعل ما يميز هذه المقامة عن غيرها أنها غنية بالحوار وتتعدد الشخصيات ففيها الراوى والبطل وما جرى من حوارات بينهما منذ الافتتاحية، ثم تلك العجوز التى انتصبت كالشيطان أمام القينى حتى أوقعته فى حبالها، بعد ذلك أهل العروس الذين حضروا إلى منزل العريس على غير العادة المتبعة، في أن يذهب أهل العريس إلى أهل الفتاة ثم قيام الأب خطيباً فى هذا الجمع الغفير من أقارب العروس إلى كاتب العقد الذى دبج عقداً محكماً ليضيق الخناق حول العريس. هذه الشخصيات كلها تضفى نوعاً من الحركة تتطلبها المشاهد المختلفة فى المقامة بحيث تؤهلها لأن تمثل على خشبة المسرح إذ أنها تعتبر من أقرب المقامات العبرية التى يتوافر فيها عناصر الشكل الدرامى من قصة وشخصيات وحوار وغير ذلك .

وإذا كانت "الخاطبة" نموذجاً من النماذج البشرية اختاره الحريزى من الوسط الشعبى للمجتمع وكشف ألاعيبه وسلبياته، فقد تعرض فى مقامات أخرى ربما تكون أكثر قرباً والتصاقاً بكافة أفراد المجتمع على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية والفكرية منها على سبيل المثال فئة رجال الدين وخاصة الوعاظ منهم الذين يصعدون منابر المعابد، ودور العبادة يرشدون الناس إلى أمور دينهم ودنياهم، كذلك فئة الأطباء الذين جعلهم موضوع مقامتين من مقاماته. المقامة الثلاثون والمقامة الثانية والأربعون. فى المقامة الأولى يبدو الغش والتدليس بصورة لاتقبل الشك فيها، فالطبيب فى هذه المقامة والذى يلعب دوره حيفر القينى[٨٦] رجل جعل الغش

بضاعته يحتال على الجمهور الملتفين حوله لابتياع الأدوية التى يعرضها "بعد أن استمعوا لحديثه وهو يتفاخر بثقافته الطبية العميقة، وقدرته على معالجة الأمراض كافة".[87] ويستغل هو هذه الفرصة ويشرع فى بيع أدويته على الحاضرين، ويجمع منهم الأموال بعد أن أحس بمدى اقتناع الجميع بحديثه وأدويته التى يعرفها جيداً أنه لا نفع منها، وذلك هو الغش والاحتيال بعينه.

أما فى المقامة الثانية والتى جعل موضوعها ايضاً عن الأطباء فربما يختلف هيكلها العام عن المقامة الأولى، ومع ذلك فهى تدور فى نفس الفلك، ويجسدها واحد من نفس الفئة أى فئة الأطباء المحتالون الذين يبيعون الوهم الكبير الذى غرسه فى أذهان المتحلقين حوله، فقد أوهمهم أنه قادر على شفاء القلوب والنفوس المجروحة دون مقابل، ويصف لهم الأدوية التى لاوجود لها على أرض الواقع، وهو هنا يذكرنا بأولئك الدجالين والمشعوذين ووصفاتهم الغريبة التى يخبرون بها ضحاياهم، ويعلمون أنهم لن يستطيعوا الحصول على تلك الوصفات، فيضطرون إلى دفع المقابل المادى المبالغ فيه. ولنستمع إلى هذا الطبيب الدجال وهو يصف لمريض الحب دواءاً يشفيه من علته فيقول: "אתה קח לך מבשמי החברה. וסמי הידידות היקרה. ואבקת האהבה הברה. ושושני השפתים. וחבצלת העינים. ותפוחי השדים. ורקח האפים. וסעיפי הקומות הנעימות. אשר תניפם רוח הנשמות. ובדלח השנים. וכפור הידים. ותשחק הכל עד אשר דק בניון כפים. ותלוש אותו בדבש המלקוחים. ותשים עליו מעט מצרי העפעפים. ותקטירם במור האפים. וקטרת הנחירים. ותקח מזאת הרפואה לא יום ולא יומים ולא חדש ולא שנים . רק דבר יום ביומו ערב ובקר וצהרים. ואז תתרפא בעזרת שוכן שמים".[88] والمقابل العربى لهذه الفقرة هو:

"خذ لك من عطور الجماعة، وعقود الصداقة الغالية. ومسحوق الحب الطاهر وزنبق الشفتين. وسوسن العينين. وتفاح الثديين. وعطر الأنف. وأقرع الهامات الرشيقة. التى تهزها نسمة الحياة. وبللور الأسنان. وندى اليدين. وتسحق كل ذلك حتى يصبح كالدقيق فى اليد. وتعجنها بعسل الفكين وتضع عليه قليلاً من سحر

الرموش (الجفون). وتبخرهم بعطر الأنف. وتأخذ من هذا الدواء لا يوم ولا يومين، ولا شهر ولا شهرين. بل كل يوم بيومه[٨٩] في الصباح والظهيرة والمساء. وعندئذ ستشفى من مرضك بعون رب السماء" .

هذا الطبيب الذى يبيع تلك الأدوية الوهمية هو نموذج لمجموعة من الأطباء الذين يستغلون أهمية مهنتهم بالنسبة للعامة، نالهم من الحريزى قدرا لابأس به من النقد والهجاء قد يتناسب مع تلك الصورة السلبية التى يظهرون بها والطبيب فى هذه المقامة لم يتمكن الراوي من التعرف عليه منذ البداية وتحديد شخصيته، وظل في ذلك طوال سماعه لأحاديث هذا الطبيب الغريبة شخصيته، فانتظر حتى انتهى وتبعه فى محاولة للكشف عن هويته، ولما أحس به الطبيب وانه تبعه ليعرفه فاجأه بأن أعلن هو عن نفسه من خلال بيتى الشعر الذى أنهى بهما المقامة مخبرا الراوى انه حيفر صديقه ورفيقه. ثم تركه واتخذ سبيله إلى موقع جديد، وموضوع جديد فى مقامة اخرى دون ان يلتفت إلى نداء الراوى له .

ثانيا: التثقيف والتعليم :

لم يكن النقد الاجتماعى لكثير من السلبيات والصور المرفوضة فى المجتمع بأشكالها المختلفة هو فقط مايشغل بال الحريزى عندما شرع فى كتابة مقاماته العبرية، فعلى الرغم من أن مقاماته قد حوت على مثل هذا النقد الا انه فى نفس الوقت كان حريصا بين الحين والآخر ان يخرج بالقارىء عن حيز المؤامرات، وصور الغش والخداع والاحتيال فيقدم له وجبه فكريه وأدبية تبعث فى نفسه الأمل فى كثير من عناصر مجتمعه. ومن هذا المنطلق تجده يحرص على ان يلون تلك المقامات بالحوارات الأدبية التى تصور إلى حد ما تاريخ الفكر اليهودى فى العصر الوسيط خاصة فى الأندلس التى نشطت فى مجال الشعر العبرى، ولعل الاتجاه إلى رصد الفكر الأدبى كان هدفا من الأهداف التى سعى إلى الخوض فيها خاصة ما يتعلق بمجال الكتابة النثرية التى لم يكن لها باع طويل حتى عصره فى الأندلس.

وفى المقامات التى خصصها لذلك نجده قد تناول ظاهرتين قد شغلتا الطائفة اليهودية فى تلك الفترة: الظاهرة الأولى كما سبق ان أوضحنا هى إتجاه اليهود إلى نظم أشعارهم على نفس الأوزان العربية التى عرفوها، وقد اثبت اليهود الشعراء أنهم تلاميذ بحق للفكر العربى فى هذا المجال، وظهر منهم مجموعة كبيرة من الشعراء الذين اخذوا مكانه مرموقه بين أقرانهم. وكان لابد للحريزى ان يذكر المجتمع بهؤلاء وبمجهوداتهم فى هذا المجال خاصة وهو مجال لم يتعودوه من قبل وكان توقيت الاشتغال مهما لخلو الساحة من العبرية الأدبية. وفى المقامة الثالثة من مقاماته اشارة وافية إلى شعراء الأندلس ومجهوداتهم، كما فيها اشارة إلى فحول الشعراء منهم وما قدموه من أشعار، كعادته لايدخل الحريزى بصورة مباشرة إلى موضوع المقامة الا بعد ان يقدم لها بمقدمه عن طريق الراوى، ولذلك نجد ظاهر هذه المقامة أو الشكل الأولى لها انها اجتماع حول مائدة للطعام التف حولها جمع من الناس يهتمون بالثقافة ولذلك يدور حديثهم حول الشعر والشعراء. ويترأس هذه المائدة عجوز نهم سكير يتحدث عن شعراء الأندلس، ويحتدم الحوار والنقاش حول هذا الموضوع. هذا الاجتماع الذى نظمه الحريزى ربما يتشابه كثيرا مع ما عرفته المجتمعات العربية سواء فى المشرق العربى أو الغرب الاسلامى بمجالس الأدب والتى كانت غالبا ماتعقد فى قصور الخلفاء والأمراء حيث يلتف الحاضرون حول عالم او فقيه او شاعر او مفكر يستمعون إليه ويتجاذبون معه الحوار والمناقشة فى أى موضوع فكرى يعن لهم، أو قضية فلسفية يتباحثون فيها. وموضوع المقامة الثالثة كما يقول الباحثون من الموضوعات التى تأثر بها الحريزى كثيرا من مبدع المقامات العربية ونعنى به بديع الزمان الهمذانى.[٩٠]وقالوا أن الحريزى عندما استعان بمضمون المقامة العربية "قام كعادته بتحويرها واجراء تعديلات عليها، وإعادة صياغتها إذ أوجز وأسهب، وأضاف مضامين جديدة".[٩١]ويمكن ملاحظتها والوقوف عليها عند مقارنة المقامتين ببعضهما.

ومن خلال تلك الظاهرة التى أشرنا إليها نجد الحريزى يتناول باسلوبه المعهود رصد تاريخ الفكر اليهودى فى الأندلس أو على الأقل الجانب البارز من هذا الفكر، والادلاء برأيه النقدى فى سيرة هذا الفكر فى هذا المجتمع، ويوظف لذلك كله تلك الشخصيات التى جمعها حول مائدة الطعام يتحاورون ويتناقشون فى مجال الشعر العبرى ورجاله وأيهما يفضل الآخر، وهو بذلك يصل إلى الظاهرة الثانية التى ضمنها مقاماته، ونعنى بها اتجاهه إلى مجال النقد الأدبى، الذى كان الشاعر اليهودى موسى بن يعقوب بن عزرا وهو من الجيل السابق للحريزى ــ قد بدأه عندما كتب كتابه الشهير "المحاضرة والمذاكرة" الذى يتحدث فيه باسهاب عن حركة الشعر العبرى وتطوره ورجاله فى الأندلس، فى الأبواب الأولى من الكتاب وخصص الجزء الأكبر منه للحديث عن النقد الأدبى العبرى المبنى على أسس النقد العربى المعروفة عند كل من ابن المعتز وابن رشيق فى مؤلفاتهما. وكتب ابن عزرا كتابه هذا باللغة السائدة فى عصره بين اليهود ونعنى بها العربية اليهودية التى كانت تكتب بأبجدية عبرية.

لم تكن المقامة الثالثة فى كتاب تحكمونى هى المقامة الوحيدة التى جعل الحريزى موضوعها عن الشعر والشعراء فى الأندلس مهتما فيها إلى حد كبير بالجانب النقدى، بل كانت هناك مقامات أخرى تعرضت موضوعاتها بصور مختلفة لمسألة الحديث عن الشعر ونقده يسهب فى الحديث تارة، ويوجز أخرى من ذلك على سبيل المثال المقامة الثامنة عشرة وعنوانها فى كتاب تحكمونى هو: " בידיעת השיר מאין עלה וירד . אם מבני ערב או מבני ספרד ". والمعنى "فى معرفة الشعر من أين ارتفع أو انخفض هل من أبناء العرب، أو من ابناء الأندلس". وتلك المقامة من المقامات التى يتناول موضوعها أيضا تاريخ الشعر العبرى بصفة عامة وجانب النقد الأدبى له بصفة خاصة، وقد أطال الحريزى فى ذلك، وجعل من حيفر القينى وهو بطل المقامات رجلا مثقفا، يلمّ بفنون الشعر المختلفة، مبديا آراءه فى المسألة برمتها واضعا بعض الأسس التي تجعل الشعراء أكثر اتقانا لصنعة الشعر، لو

أحسنوا استغلال تلك الأسس في شعرهم. ويضاف أيضا إلى تلك المقامة ما نجده في المقامة الثالثة والثلاثين فهى أيضا من المقامات التى تهتم بالناحية التعليمية والتثقيفية من زاوية ما يتعلق بالشعر العبرى فى الأندلس، ووجهات النظر النقدية فيه. فهو فى تلك المقامات كان أيضا يحرص على ابراز الناحية التعليمية، وإن كان فيها ينحو نحو المنهج التخصصي الذى يهتمّ بدائرة الأدب والفكر الأدبى، وكذلك بأمور النقد الأدبى بصفة عامة ويعتبر بذلك الشخصية الثانية بعد موسى بن عزرا التى لفتت الأنتباه إلى موضوع النقد الأدبى للشعر العبرى .

لقد حرص الحريزى على أن لا تبدو مقاماته أقل من المقامات العربية اهتماما باللغة وبالعقلية اليهودية خاصة وأنه قد اتبع فيها المنهج العربى الذى سار عليه كل من بديع الزمان والحريرى البصرى رغم انكاره انه لم يأخذ من مقامات الاسماعيلى شيئا[٩٢]ولعل ذلك كان دافعه الأساسى فى خوض هذا المجال الفكرى، والاهتمام بالتنوع فى مضامين موضوعات مقاماته لخدمة اللغة، إلى جانب أهداف أخرى يمكن الوقوف عليها ــ وتثقيف المتحدثين بها بألوان متعددة عالجها فى كتاب تحكمونى حتى شملت أفرعا عديدة فى شجرة الثقافة والفكر، مابين مناظرات ومحاورات ينتصر فيها طرف على الآخر بحسن ما يقدمه من أدلة وبراهين مقنعة. ولذلك نجد مقامات ثنائية الحوار بين طرفين اثنين يمثل كل منهما فكرا وعقلية معينة على نحو ماتضمنته المقامة الأربعون من حوار بين "السيف والقلم" وأيهما يفضل الآخر. فالسيف معجب بقوته وبطشه، معتقدا ان الأمم والشعوب تدين باستقرارها وكيانها لسطوته ومقدرته على القهر .

أما القلم كما يقول السيف فهو ضعيف البنية، سهل الكسر. ويحاول القلم أن يرد هيبته ويرفع من مكانته أمام جبروت هذا السيف فيقول ان منزلته بين الناس كمنزلة الأنبياء فى أقوامهم، فالقلم يقف إلى جوار الحق، وينتصر للعدل، ويُفَسر المبهم والغامض من الأمور، ويكشف الدسائس. ولولا أقلام الكتاب لضاعت الحكمة بين الناس.[٩٣]ويستمر الحوار فى شد وجذب بين أنصار السيف، وأنصار القلم ــ أو

بالفكر الذى قصده الحريزى من هذا الحوار ــ بين أنصار القوة والبطش، وأنصار التعقل والحكمة والروية إلى أن تصل المقامة إلى نهايتها حيث يتضح ان الحريزى نفسه، وبناءا على ما كتبه، قد مال إلى تأييد صوت الحكمة والتعقل والفطنه، ويدل على ذلك تلك الأبيات التى أجراها على لسان البطل والتى سبقت خاتمه الراوى، الذى اعجب هو الآخر بها، حتى انه حفظها فى قلبه، وفضل مصاحبته إلى أن رماه الدهر بالفرقة بعد أن تزود من حقل رفقته(٩٤).

وبنفس أسلوب الحوار والمناظرات حول الموضوعات الفكرية العامة، يستمر الحريزى فى مقامته التاسعة والثلاثين،(٩٥)حيث يعقد مناظرة يتحاور فيها كل من الليل والنهار، كل يدلى بدلوه ومن وجهة نظره ومن ينتصر له عن مميزاته، ويحاول ان يقلل من شأن الآخر بانتقاد مثالبه، والكشف عن نقاط الضعف فيه وذلك كله ليثبت صحة ما يدعيه حتى تكون له الغلبة والنصر فى النهاية. ولايزال الحوار بين الليل والنهار جاريا ترتفع حدته أو تنخفض تبعا لما يقدمه اى منهما من أدلة وبراهين تؤيده إلى ان نأتى لنهاية المقامة التى تفاجئنا باعتراف الليل للنهار بسيادته وسموه وفضله، بل إنه يعلن له أنه يضع جنوده كلها تحت امرته. الأمر الذى أدى إلى استحسان الراوى لكلماته وانحاز هو الآخر لحديثه، وحسن تقبله لفضل الآخر عليه، بعيدا عن التعصب الاعمى والتمسك بأمور قد لايجدى نفعها كثيرا. وجاهد الراوى على ما يبدو فى أن يتعرف عليه، وأحس البطل (ممثل النهار) بمحاولة الراوى، فأسرع إلى إنهاء اللقاء ببيتين من الشعر أعلن فيهما عن نفسه بأسلوب أدبى بليغ لا يخفى على الراوى حيث أنشد قائلا :

אני חבר לכל מי ידרשני
אני ים בין לכל מי יחקרני
אשוטט בין בני אישים בשכלי
ואתהפך לכל צד עם זמני.(٩٦)

ولاتزال عجلة التلوين فى موضوعات المقامات العبرية تسيطر على فكر يهودا الحريزى دون أن تبتعد به عن منهج التعليم والتثقيف، والاهتمام باللغة وتوليد ألفاظها ومفرداتها مستعينا فى ذلك بحصيلته اللغوية التى اكتسبها من لغة العهد القديم التى كانت تشكل بالنسبة له المصدر الأساسى، والخزانة اللغوية المفتوحة التى يمكنه أن يأخذ من مفرداتها ومصطلحاتها كيفما يشاء، يجدد فيها كلما دعت الحاجة إلى ذلك. يقتبس فقراتها بصور متعددة، فقد يأخذ الفقرة كاملة، أو يستعين بجزء منها، أو يغير فى شكلها بأسلوبه بعد تعديل أو تغيير فى نسيجها اللغوى[٩٧].وهكذا ينتقل الحريزى فى مقاماته بين نقد اجتماعى لاذع، ونقد أدبى بارع، ومناظرات ومحاورات حول العديد من المسائل الفكرية والذهنية التى ربما كانت تشغل حيزا فى فكره خاصة، وفكر مجتمعه اليهودى عامة .

وإذا كانت معظم مقاماته تدور فى فلك الموضوعات الدنيوية، فلا يعنى ذلك ان الجوانب الدينية العقائدية كانت بعيدة عنه، بل العكس من ذلك اذ لم يغب عن ذاكرته وهو يسطر مقاماته هذا الجانب من الفكر اليهودى لقد كان يعلم بلا شك انه من الأمور التى كانت تشغل بال الطائفة اليهودية حتى قبل عصره بفترة طويلة مسألة انقسام هذه الطائفة إلى طوائف أو فرق لكل منها معتقدها الدينى، وسلوكها فى الحفاظ على هويتها الدينية التي اختارتها. والحريزى نفسه كان من أتباع أشهر تلك الفرق الدينية الثلاثة وهى فرقة الربانيين التى يشكل اتباعها السواد الأعظم من اليهود فى العصر الاسلامى سواء فى المشرق العربى أو الأندلس. والفرقة الثانية هى فرقة القرائين والتى تلى الأولى فى عدد المؤمنين بها وأخيرا السامرية وهى على مايبدو فرقة متواضعة العدد لها منهجها الخاص الذى يختلف عن منهج الفرقتين السابقتين ايمانا ومعتقدا. وقد شهدت الساحة اليهودية فى العصر الوسيط العديد من المحاورات والمجادلات بين أنصار هذه الفرق الثلاث وبخاصة بين أنصار القرائين والربانيين.[٩٨]

ومن الواضح أن الخلاف العقائدى بين تلك الفرق اليهودية كان من الأمور التى وجدت طريقها إلى دائرة اهتمام فكر الحريزى بأمور الطائفة اليهودية، ولهذا نجده يفرد لما يتعلق بهذه الفرق مقامته السابعة عشرة التى جمعها كتابه[٩٩] "تحكموني" الذي أشرنا إليه من قبل.

وهى مقامة تعتبر بحق من أهم المقامات العبرية فى كتابه من عده.وجوه منها انها تكشف عن الهوية الدينية للحريزى نفسه وتشيعه لفرقه الربانيين، بالاضافة إلى مواصلة جهده وحرصه على تطوير أساليب اللغة العبرية والفكر اليهودى إلى جانب تمسكه بالجانب التثقيفى لأبناء الطائفة اليهودية عن طريق عرض فكر دينى ربما كان أتباع أى من الفرق الثلاثة مغيبين عن تفاصيله، أو ربما كان تعصبهم وتشيعهم لفرقة من الفرق قد أبعدهم عن دقائق معتقدات الفرقة الأخرى.

أفرد الحريزى موضوع هذه المقامة لنقاش المعتقدات الدينية لتلك الفرق الثلاثة وما كان عليه فكر كل فرقة فى مقابل ما كان عليه فكر الفرقة الاخرى. وإلى أى مدى سارت العلاقة بينهم وهم يعيشون تحت مظلة شاملة هى مظلة الطائفة اليهودية مهما تعددت فرقها وأحزابها سواء كان ذلك فى الأندلس الاسلامية او فى غيرها من البلدان الاخرى شرقا وغربا. لقد مهد الراوى كعادته فى كل مقامة بافتتاحية أعلن فيها عن مكان أحداث هذه المقامة، وهو أحد مجالس الحكمة والدين الذى يرجح انه كان أحد المعابد اليهودية. وفى هذا المجلس تحلق جمع غفير من الموجودين يستمعون إلى أحاديث الحاخامين. وكان حيفر القينى وهو بطل المقامه على رأس المتواجدين فى تلك الجلسة[١٠٠]، وسئل عن فرقة السامريين الذين خرجوا عن الاجماع اليهودى، فأجابهم بقوله :דעו כי הכותים בין הבריות . כשרץ בין החיות . עם היהודים לא ימנו . ועם הערלים לא נתכנו . ועם הישמעאלים לא יכנו . אבל הם בריה בפני עצמה . נודע לכל האמות חסרונה ומומה . ומה תשאל על עדה גלמודה ואמה זעומה . כענף בלי חרש . ואילן בלי שרש... ומלבד כל זה יחזיקו בתורתנו . ויתגאו בה עלינו... והם חשודים בגנבת תורתנו...[١٠١].

ومعنى هذه الاجابة التى أجاب بها القينى هى: "اعلموا أن الكوثيين بين الأحياء كالحشره بين الأحياء، فهم لايعتبرون من اليهود، ولاينتسبون لغير اليهود، ولاينتمون إلى العرب. وإنما هم بشر أمام أنفسهم فقط. وتعرف جميع الأمم عيوبها وخللها. فلماذا تسأل عن طائفة منبوذة، وأمة مزعومة، كفرع دون أوراق، وشجرة دون جذر... ورغم ذلك كله فهم متمسكون بتوراتنا، ويتباهون بها علينا .. وهم متهمون بسرقتها ..."

تلك كانت إجابة بطل المقامة الذى يبدو أنه كان يرتدى زى الحاخامين ويجلس فى مجلسهم كمسئول دينى مثلهم، وجه إليه السؤال عن هذه الفرقة الدينية .. ونظراً لأن الحريزى هو المؤلف والمسئول عن وظائف شخصيات مقاماته، وتحركاتهم وحواراتهم تبعا لما يهدف إليه، فقد أفصح هنا عن طريق بطله بمكنون معتقدة، وتشيعة لفرقته الربانيه فى مقابل الفرق الأخرى، وقد وضح سخريته من فرقة السامريين عندما يشبهها بالحشرة بين المخلوقات. وأمعن فى سخريته عندما لم يكلف البطل نفسه باختيار أى أسم لهذه الحشره دلالة منه على أنها لاهوية لها، فلا هى تنتمى إلى الطائفة اليهودية، ولا إلى غيرها من الأمم الأخرى. انها كفرع شجره غير مورق، أو شجرة لا أصل لها وتأكيدا منه على عدم الاعتراف بهذه الفرقة من وجهة النظر الربانية تبنى الحريزى الأسم الحاخامى لهذه الفرقه وهو "الكوثيين".[١٠٢]

ومن هذه المقامة وغيرها مما سبق الحديث عنها أو الاشارة إليها يبدو أن الحريزى قد أوفى إلى حد كبير بما سبق أن وعد به فى افتتاحية كتابه "تحكمونى" بتقديم ألوان عديدة من الموضوعات المختلفة المضامين. كما يظهر أيضا هدفه من ذلك كله وهو أن يقدم لأبناء طائفته اليهودية ما يمكنهم من أن يتعرفوا عن قرب على أسرار لغتهم العبرية، أساليبها ومصطلحاتها وألفاظها، تلك اللغة التى هجروها لفترة طويلة، وآثروا عليها اللغة العربية السائدة فى عصره بينهم، حتى كادت العبرية أن تصبح نسيا منسيا. وفى نفس الوقت ظهر حرص الحريزى على أن

تتضمن موضوعات مقاماته فكرا يهوديا خالصا دنيويا من ناحية كما قدمه في مقامات النقد الاجتماعي، وكذا في مقاماته الأدبية عن الشعر والشعراء تاريخا ونقدا أدبيا ودينيا[١٠٣]كما يتضح من مقامته عن الفرق اليهودية وتوجهاتها، ومواقف كل فرقة تجاه الأخرى، وإن تشيعه إلى الفرقة الربانية على نحو ما ظهر على لسان بطل المقامة قد أوقعه فى أمور أظهرت تعصبه ضد الفرق الأخرى وعدم حيدته عند عرض ما يتعلق بكل فرقه من الفرق. وقد أدى ذلك كله إلى أن يلون الحريزى موضوعات مقاماته بحيث تحقق الهدف الذى كتبها من أجله كما يظهر من الأمثلة القليلة التى مثلنا بها .

وبصفة عامة فإن موضوع المقامة هو أمر حيوى يتطلبه البناء الفنى لها، ولا تستقيم المقامة فنيا دون الارتكاز على موضوع لها أياً كان توجه الكاتب فيه، إذ يتوقف سير المقامة واستمرار أحداثها ونجاحها فى النهاية على مضامين تلك الموضوعات، وكيفيه رسم أدوار شخصياتها تبعا لنوعية الموضوع الذى تؤدى أدوارها فيه بحيث تخرج فى النهاية وقد عبرت عن فكر عام يسود فى المجتمع، وعرض مشكلاته وقضاياه التى ربما يصعب الكشف عنها بصورة مباشرة لسبب أو لآخر وذلك كله يرجع إلى حرص المؤلف ومقدرته الفنية فى كيفية معالجة موضوعاته. ومن هذا المنطلق شرع الحريزى فى اختيار هذه الموضوعات وهو يضع نصب عينيه ما سبقه إليه الحريرى العربي الذى يقول عنه أحد الباحثين فى معرض المقارنة بينه وبين بديع الزمان الهمذانى خاصة فيما يتعلق بانتقاء موضوعات المقامات حيث قال :"فأحداث مقامات الحريرى أكثر تطوراً ونضجاً، وأقرب إلى القصة القصيرة من مقامات الهمذانى، وقد سمح هذا التطور أحيانا بمشاركة شخصيات أخرى إلى جوار شخصيتى البطل والراوى فى الحدث (الموضوع) ... وإبراز بعض الصور الاجتماعية التى تميز بها عصره".[١٠٤] بحيث يعبر موضوع المقامة تعبيرا يقترب كثيرا من واقع المجتمع الذى يعيشه المؤلف. وهنا تكاد المقامة أن تكون عبارة عن صورة تقترب كثيرا من واقع هذا المجتمع ــ

يتخللها بعض من خيال الكاتب وحسن استخدامه لأدواته اللغوية والأسلوبية ـ وليست صورة طبق الأصل من هذا الواقع إذ أن العمل الأدبى لايفترض فيه أن يكون تاريخا دقيقا لأحداث العصر بل معبرا عن تلك الأحداث بصورة أو بأخرى. ويستطيع مؤلف العمل الأدبى أن ينفذ عن طريق شخصياته الأساسية أو الفرعية إذا لزم الأمر إلى عمق مجتمعة والتعبير عنه هادفا صالح هذا المجتمع اجتماعيا وفكريا عن طريق كشف ما قد يكون من خلل أو مثالب شائعة، أملا فى إيجاد حلول لها يكون المجتمع فى أمس الحاجة إليها حتى يمكن فى النهاية وضع حد لتلك الصور المرفوضة، أو إظهار فكر ربما غاب عن الكثيرين .

وعلى أيه حال فإن اختيار الموضوعات والتفنن فيها، وضبط مجريات أحداثها، وما قد يتفرع عنها أحيانا من أحداث فرعية طارئة تخدم الحدث الرئيسى، ووضع النهايات المتقنة المحبوكة غير المبالغ فيها بحيث تحقق فى النهاية الهدف المنشود الذى يعرفه ويسعى اليه المؤلف. كل ذلك يتوقف بصورة لا تقبل الشك على ما يتمتع به الكاتب من موهبة فطرية، ومهارة فكرية، ودقة فى الصنعة اللفظية، وحاسة لغوية وأدبية نامية متطورة. وبالإضافة إلى كل ذلك عين راصدة مسجلة لكافة قضايا ومشكلات مجتمعه بحيث يتمكن عن طريقها من حسن اختياره لموضوعاته. وإذا كنا فى مقام التعريف بالمقامات العبرية ورجلها الشهير فله علينا أن لانغفل حقه فى ريادة هذا الفن الأدبى بين يهود عصره، وأنه قد وفق إلى حد كبير فيما عالج به موضوعاته التى تضمنتها مقاماته، وفى نفس الوقت من المهم أن نضع فى الاعتبار انه لم يصل إلى ما وصل إليه عن طريق ابتكار وابداع منه، أو مهارة فكرية وأدبية غير مسبوقة، بل إن نجاحه وتوفيقه فى هذا الفن الأدبى كان بفضل سعة اطلاعه على فكر الآخرين، وتمرسه فيه، وتفهمه لفنية المقامات العربية وبصفة خاصة مقامات الحريرى البصرى التى درسها جيدا عند ما قام بترجمتها إلى اللغة العبرية وان لم يكمل ترجمته فاستطاع بذلك ان يسير على نفس دربها

على الرغم من إنكاره الأخذ منها، ولنا عود إلى ذلك عند الحديث عن مصادر مقاماته .

رابعا: الخاتمة :

تناولنا فيما سبق الحديث عن ثلاثة من العناصر الفنية التى لابد من توافرها مجتمعة فى المقامة ونأتى هنا إلى العنصر الأخير فى هيكل البناء الفنى، ونعنى بذلك الخاتمة أو نهاية المقامه وكيف وضعها كتاب المقامات. فى هذه الخاتمة يتجلى الكشف وظهور ما قد يكون قد خفى على الراوى بالنسبة لشخصية البطل التى أدت فى المقامات أدوارا مختلفة رسمها كاتب المقامه له بدقة. ونحن نعلم أن مقدمة المقامة أو أفتتاحيتها كما يسميها البعض، وكذلك خاتمتها أو نهايتها هما من صنع الراوى ومسئوليته التى القاها عليه المؤلف الذى حدد مهام.كل شخصية من شخصيات المقامه بإتقان. وفى هذه الخاتمه يدرك الراوى ان عليه أن يكشف عن هذه الشخصية التى ظهرت فى أى صورة من الصور سواء كانت صوره رجل الدين المراوغ، او العالم الفقيه، او المحتال الأفاق، أو الطبيب المخادع أو أى نموذج بشرى أعلن عنه المؤلف فى المقامة، نظرًا لما تمثله هذه النماذج من أهمية كبيره فى الوعى البشرى بصفة عامة.[١٠٥] فعلى الراوى اذن أن يكشف عن تلك الشخصية ونعني بها شخصية البطل التى يؤديها حيفر القينى فى مقامات الحريزى العبرية، أو العدولامى فى مقامة "أشر بن يهودا" لسليمان بن صقبل .

والتوصل إلى معرفة شخصية البطل فى المقامه لم يكن على وتيرة واحده فى جميع المقامات سواء العبرية أو سابقتها العربية، وإنما يختلف الأمر من مقامة إلى أخرى يمكن إجمال كيفية التعرف عليه على النحو التالى :

أولا: هناك مقامات يتعرف فيها الراوى على البطل ويعلن عنه فى افتتاحية المقامة وقبل الشروع فى متابعة أحداثها وما تسفر عنه على نحو ما نجد فى المقامة السادسة للحريزى وهى مقامة الزواج الذى تعرّف فيها الراوى على حيفر القينى

بعد طول غياب، ورغب فى أن يقدم له الاستقرار طبقا لافتتاحية الراوى وهناك كثير من المقامات يمكن ان تندرج تحت هذا المفهوم.(١٠٦)

ثانيا: مقامات قد يعجز الراوى عن الكشف عن هوية البطل فيها من البداية، ويفك البطل نفسه هذا العجز من جانب الراوى بأن يفاجىء الجميع بالكشف عن نفسه وشخصيته وقد ظهر ذلك فى مقامة الحريزى "السبع بنات" حينما كشفت الحسناء عن وجهها فإذا بها رجل ذو لحية كثيفة، استل سيفه من غمده، وعقدت المفاجأة لسان الراوى وسقط مغشيا عليه واعلن هذا الرجل انه حيفر القينى صديق الراوى(١٠٧).

ثالثا: فى بعض المقامات التى يبدو فيها عجز الراوى عن الكشف عن شخصية البطل ولايكشف البطل نفسه عن شخصيته بنفسه وبصورة يفاجىء بها الجميع وهنا يلجأ البطل إلى أسلوب يختبر فيه فطنة الراوى وخبرته السابقة بأساليب البطل الأدبية والبلاغية والاحتيالية أيضا ومقدرته على فهمها فتتكشف له شخصية هذا البطل. ويتلخص اسلوب البطل فى مثل هذه المقامات فى انه يستخدم الشعر وبلاغته وتلاعبه بالألفاظ بحيث تومىء إلى شخصيته على نحو ما انتهت اليه خاتمة بعض المقامات.(١٠٨)

والجدير بالذكر أن الحريزى فى هذا الاسلوب الأخير الذى اتبعه ليكشف عن شخصية بطل مقاماته كان تلميذا نجيبا من تلاميذ كتاب المقامة العربية، الذين كانوا يجعلون الراوى يتعرف على البطل عن طريق أبيات من الشعر يكني البطل فيها عن نفسه بعد أن يطلب الراوى منه ذلك، الا أنه لم يكن كشفا صريحا سهلا، بل يضع الراوى موضع الاختبار عن طريق إنشاد أبيات منظومة يضمنها أحيانا لفظة أو عبارة ترشد وتسهل أمر التعرف عليه. ففى واحدة من المقامات العربية التى كتبها الحريرى نجد الراوى وهو الحارث بن همام يتوجه إلى البطل وهو ابو زيد السروجى فى محاولة منه للتعرف عليه وعلى اسمه، فيقف منه البطل موقف

الممتحن لذكائه وفطنته وينشده بيتين من الشعر يذكر فيهما اسم مسقط رأسه، وهى علامة توصل الراوى إلى معرفة البطل يقول فى هذين البيتين :

مسقط الرأس سَرَوج وبها كنت أموج

بلدة يـوجد فيهـا كل شيء ويَرُوج

وكان الحريزى فى مقاماته العبرية ناقلا أمينا لمنهج الحريرى العربى واسلوبه فى الكشف عن أبطال مقاماته فى خواتم بعض المقامات. فكما كان الشعر فى المقامة العربية أداة طيعة فى يد ابى زيد السروجى يكنى فى لفظة من ألفاظ البيت عن نفسه وشخصيته كان الشعر العبرى أيضا هو وسيلة حيفرالقينى فى الاعراب عن نفسه بعد أن يضع الراوى موضع الاختبار لمعرفة قدر فطنته. نجد أمثلة لذلك فى بعض المقامات العبرية للحريزى كما فى المقامة الرابعة والتى يقول الراوى فى خاتمتها ولم يكن قد كشف شخصية البطل بعد "

ושאלתי הגדול מהם את שמו להודיעני . וסודו להבינני ויען ויאמר :

אני חבר וזה פריי ואולם

אני והוא כפירי המליצות

אני אבנה נתיבות בין נתוצות

והוא יקים הריסות שיר פרוצות

וכישמעי שירו ידעתי כי הוא חברנו חבר הקיני ·(١٠٩)

وهكذا لايزال النموذج العربى بكل تفاصيله يعلن عن نفسه فى كل جزئيه من جزئيات المقامات العبرية للحريزى ومن سبقه من كتاب المقامات العبرية .

مصادر المقامات العبرية:

من حق الحريزى ان نقر له بأنه رجل المقامة العبرية دون منازع فى عصره وربما بعد ذلك أيضا، على الرغم من أنه قد سبقه إلى هذا الفن الأدبى رواد آخرون أمثال ابن صقبل وابن شبتاى إلا أن ندرة إنتاجهما جعلهما فى المرتبة التالية للحريزى، مهما كان تأثره بهما. كما أنه من المسلم به أيضا ان العلاقة بين الحريزى وفن المقامة قد توطدت منذ البداية بعدما قام بترجمة مقامات الحريرى

العربى إلى اللغة العبرية وإن لم يتمها ــ ولنا عود إلى هذه الترجمة في المبحث الثاني ــ إذ تحول إلى كتابة مقاماته بلغته العبرية ثم جمعها فى كتابه تحكمونى، وفى هذه المقامات تأثر كثيرا بالمقامات العربية .

وإذا كنا نقر له بكل ذلك ولا نغبنه حقه، فإن من حق تراثنا العربى، ومن حق مبدعيه وأبطاله ان نعلن ان الحريزى نفسه مدين بشهرته وانتاجه لهذا التراث العربى، ولبطلى المقامات العربية: بديع الزمان الهمذانى، والحريرى البصرى. مهما تنكر الحريزى لهذا الفضل العربى عليه على نحو مانناقشه فيه مناقشة علمية بعيدة عن التعصب والانحياز .

لقد قدم الحريزى لكتابه بمقدمات كثيرة كما يذكر المؤرخون اليهود لفن المقامة العبرية، وصلت أربع مقدمات ثلاثة منها بالعبرية، وتم العثور على واحدة باللغة العربية أشرنا اليها من قبل. هذه المقدمات العبرية بصفة خاصة تضمنت منهجة، وهدفه، واغراض مقاماته، غير انه يستوقف الباحث فى هذه المقدمة العبرية عبارة ان دلت على شىء فإنما تدل على تنكر الحريزى وإنكاره للمصادر الأصلية التى اعتمد عليها ومهدت له الطريق عندما قرر أن يلج هذا الفن، والتى لولاها ماتمكن من اخراج مقاماته العبرية كما هى عليه من فنية متقنة نقلها عن الهمذاني والحريري رغم تمتعه بموهبة أدبية وشاعرية رقيقة ظهرت من خلال معالجته لموضوعات مقاماته. فى هذه المقدمة العبرية يقول: ובכל – הדברים אשר בספר הזה זכרתי . דבר מספר הישמעלי לא לקחתי . לבד אם שכחתי . או אם באו לידי דברים במקרה ואנכי לא ידעתי . אך כל עניני הספר הזה מלבבי נבראו . חדשים מקרוב באו . וממי יהודה יצאו....(١١٠)

ومن مجمل هذه العبارة يتضح إصرار الحريزى على إنكار الفضل العربى عليه، وعلى من سبقه إلى هذا الفن الأدبى، وإصراره أيضا على ان يوهم القارىء اليهودى انه هو المبدع الخلاق لتلك المقامات، وانه بذلك يعد فريد عصره فى هذا المجال. وهنا يحق لنا أن نتساءل :

أولاً: لماذا ضمن الحريزى مقدمته العبرية فقط هذه العبارة اذ لم يرد لها ذكر أو إشارة فى مقدمته أو افتتاحيته العربية كما يقول د. يهوشع بلاو عند نشره لهذه الافتتاحيه العربية ؟ وثانيا: هل كان الحريزى محقا فى هذه العبارة، وانه فعلا هو مبدع مقاماته دون الاعتماد على ماعرفه من المقامات العربية والتى كنى عن مؤلفها بكلمة "الاسماعيلى" فى عبارته السابقه ؟

الإجابة على التساؤل الأول يكمن فى ماسبق أن أثرناه عن إحتمال وارد وهو أن يكون الحريزى قد كتب مقاماته او البعض منها على الأقل باللغة العربية، ووجد أن تكون افتتاحيتها بنفس اللغة، لأنه كان يدرك جيدا ان مقدمة مكتوبة باللغة العربية[111] لاتناسب عملا فكريا مدون باللغة العبرية، وأن ما يدعيه البعض من أن الحريزى كان يهدف من تعدد مقدماته إلى نيل عطايا وهبات كل من يهدى إليهم هذا الكتاب فإن هذا الإدعاء ليس مقنعاً إذا وضعنا فى الاعتبار ان مقدماته العبرية لابد ان يكون قد كتبها لمن يعرفون اللغة العبرية أو على الأقل يجيدون قراءتها وتفهمها. وإلى هؤلاء كان هدف الحريزى هو افهامهم انه وحده مبدع هذا العمل الفنى الدقيق، قاصدا بذلك احياءاً للغتهم، وتثقيفا وتعليما لعامتهم. أما المقدمة العربية فقد كتبها لجمهور ليس بالقليل من الذين يتحدثون العربية ويجيدونها، ويعلمون الكثير عن أدبها، وأسرار لغتها، كما أنهم لابد ان يكونوا على دراية بان هناك مقامات عربية مماثلة لكل من بديع الزمان والحريرى. وبالاطلاع على مقامات للحريزى يحتمل كتابتها بالعربية يمكنهم بسهولة ان يدركوا مصادر هذه المقامات ومضامينها العربية. ومن هنا أغفل الحريزى أن يضمن مقدمته العربية هذه العبارة.

أما ما يتعلق بالإجابة على التساؤل الثانى فقد أجمع الباحثون من اليهود وغيرهم من الذين أهتموا بالأدب العبرى عامة، وفن المقامات العبرية بصفة خاصة، على ان يهودا الحريزى الأندلسى الموطن، اليهودى المعتقد قد كتب نثرا أدبيا فنيا جديدا على الفكر اليهودى فى عصره، ووضح فيه جهده ومعاناته وتمرسه فى اللغة العبرية وحرصه على النهوض بها لتأخذ مكانتها بين اليهود من جديد بعد أن

أصابها الوهن. ومع هذا الاجماع الكبير الا أنهم فى نفس الوقت يعلنون أنه لم يكن المبدع الخلاق فى نثر مقاماته وشعرها، وانما كان يضع أمام عينيه نموذجا عربيا أصيلا لهذه المقامات، سواء كان هذا النموذج قد وفد من الشرق ممثلا فى مقامات كل من الهمذانى والحريرى أو من الأندلس نفسها من خلال كتاب المقامات العربية الأندلسيين أو شراحها على نحو ما ظهر من مقامه ابن الشهيد الذى عاش فى الأندلس فى القرن الحادى عشر. ومن هذا المنطلق يعلن أحد الباحثين عن أن يهودا الحريزى "كانت أمامه نماذج عربية ـ وبينها بالتأكيد نماذج عربية أندلسية ـ كان بامكانه الاعتماد عليها فى تحوله عن الاطار الضيق للمقامة".[١١٢]ثم يذكر الباحث أن هناك تشابها كبيرا بين المقامات العربية والعبرية، غير أن هذا التشابه لا يوجد سوى فى الخصائص المشتركة للنوع الأدبى كله وهو يعنى المقامات وخاصة فى الاسلوب" أما بالنسبة لموضوعات المقامة فكلا الأديبين يذهب فى طريقه".[١١٣]وان كان ماذهب إليه شتيرن أمر لاخلاف حوله إذ أن الأديب هو الذى يتخير موضوعاته، وكيفية التعامل معها من خلال القوالب الفنية للمقامات طبقا لما كانت عليه المقامة العربية.

ولم يكن شتيرن وحده هو الذى توصل إلى أن الحريزى قد اعتمد مباشرة على المقامات العربية المشرقية منها والأندلسية، وانما تعددت الدراسات والأبحاث التى تؤكد عدم صحة ما ذهب إليه الحريزى من أنه لم يأخذ شيئا عن الاسماعيلى حسب تعبيره فى المقامة العبرية فقد ذكر حاييم شيرمان فى بحث له حول انتاج يهودا الحريزى قوله ان الحريزى قد أعاد صياغة "سبع مقامات من مجموعة المقامات العربية (للهمذانى) وعلى ما يبدو قد استخدم أيضا بعض التفصيلات العامة فى مقامة اخرى".[١١٤]ويشعر "دان باجيس" بان الحريزى قد جانبه الصواب فى نفيه الاستعانة بالمصادر العربية، فيكتب وكأنه يرد عليه بقوله :"والحقيقة أن الحريزى قد اقتبس من الحريرى حيلا ومادة قصصية، واستخدم كثيرا من المصادر لم يذكرها على الإطلاق، فمن مقامات الهمذانى أخذ مالا يقل عن ست مقامات".[١١٥]

وقد عين شيرمان أسماء وأرقام المقامات التى استخدمها الحريزى من مقامات من الهمذانى ومقابلها فى كتاب تحكمونى،[116] كما أعلن شتيرن عن مقامة أندلسية كتبها ابن الشهيد، وأخذها الحريزى وضمنها ــ بعد اعادة صياغتها بالحذف حينا وبالاضافة أحيانا اخرى ــ مقامته المعروفه باسم مقامة الديك طبقا لما أطلقه عليها شتيرن ويستخلص شتيرن ان التشابه بين النصين (نص ابن الشهيد ونص الحريزى) كبير بما فيه الكفاية الأمر الذى ينفى أى شكوك حول هذه العلاقة، فإن البناء القصصى بينهما متماثل، وهما أيضا متماثلان فى التفاصيل، وتفاصيل التفاصيل. وفى إيجاز إن لم نكن نرى مقامة الحريزى ترجمة حرفية، فإنه يجب اعتبارها إعادة صياغة، لا يبعد عن المصدر الأصلى كثيرا".[117]

واعتبار الباحثين مقامة إبن الشهيد كنموذج أندلسى اقتبسه الحريزى واقتدى به فى إحدى مقاماته وهى مقامة الديك كما[118] يقول شتيرن، فإن هذا النموذج الأندلسى يضاف إلى العديد من المقامات المشرقية التى كان لها الفضل الكبير فى تشكيل عقلية الحريزى، وشكلت لديه مصدراً مهما وأساسيا فى العديد من مقاماته على نحو ما أشار إلى ذلك الباحثون. وستحاول فى عجالة أن نلقى الضوء على مدى استفادة الحريزى من المقامات المشرقية والأندلسية باعتبارها النموذج الوحيد الذى أثّر على فكر الحريزى فى كتابه الذى أبان فيه عن بعض ظواهر يهودية قد لا يفطن البعض إليها".

مقامة "الديك الواعظ" كما يطلق عليها "دان المجور" فى بحثه يدور موضوعها حول قروى كريم نزل عليه رهط من الضيوف، استقبلهم ببشاشة وحب، ورغبة أكيدة فى تقديم كافة سبل الراحة لهم فى المسكن والمأكل دون النظر إلى أية اعتبارات أخرى، حتى أنه رحب بذبح الديك المحبب اليه، عندما طلب منه ذلك. وشعر الديك بالخطر، وفطن إلى حيلة هذا الضيف المكير ورغبته فى ان يتخلص من هذا الديك، انتقاما منه في ظاهر الأمر ــ لأنه سئم أكل اللحم، ولوصية الأطباء له بذلك، ولأن هذا الديك قد أزعجه بالليل لقيامه بايقاظ الناس للصلاة، غير أن

الديك قد تمكن من الافلات من هذا الخطر بعد مطاردة طويلة من القروى وأهل بيته، وصل بعدها الديك إلى قمة سلم البيت وعند ذلك حمد الله وشكره على نجاته من أيدى هذا القروى الذى يريد ذبحه اكراما لضيفه.

استمر الديك فى الهرب إلى أن وصل إلى سطح بيت الصلاة أى إلى المعبد حسب تعبير الحريزى، وهناك كان يوجد جمع كبير من المصلين قد تجمعوا للعبادة، فتوجه الديك إليهم بهذا الحديث الذى يصفه بعض الباحثين بأنه شبيه بأسلوب نبوءات التوبيخ فى العهد القديم حيث قال:" שמעו אלי רודפי צדק אנשי תהלות . הבאים לערך תפלות. לנורא עלילות. ולשפך לבבות. לשוכן ערבות. ולשאת כפים. אל אל בשמים. מה יועילו התפלות. ונפשותיכם בדם מגאלות. ומדוע תרבו תחנונים. ואתם שופכים דם נקיים ואביונים. ואיך להתפלל תחשבו. ובכל יום להרג נקיים תארבו. לא תוסיפו הביא מנחת שוא ובית אל אל תבואו. ידיכם דמים מלאו תפלתכם לצון. ולא לרצון. ובה לא יכפר עון. כי היא מנחת זכרון ומזכרת עון. ויתמהו העם לתלונתו. וישאלו איש לאחיו על המקרה אשר קרה אותו "(١١٩)

وعلى الرغم من التشابه الكبير بين النصين العربى والعبرى الا أن الملاحظ ان الحريزى قد أحدث بعض التغييرات فى القصة موضوع المقامة، سواء كان هذا التغيير فى الأحداث نفسها وتحويل البعض منها إلى أشخاص اخرى فى المقامة، على نحو مايتضح فى الاعلان عن ذبح الديك، فابن الشهيد يذكر فى مقامته العربية أن القروى الطيب هو الذى يرغب فى ذبح الديك، وأبان هذا القروى بذلك عن مبالغته فى تقديم شتى ألوان الكرم والسخاء لضيفه، بينما كانت محاوله ذبح الديك نابعة عند الحريزى فى مقامته العبرية من رغبة الضيف نفسه، في التخلص من هذا الديك والواضح أن هذه الرغبة تحمل فى طياتها سمات الانتقام والوحشية بسفك دم هذا الديك لأسباب فى نفسه.

وقد لا نكون قد ابتعدنا عن خيط الحيدة، كما لا نكون أيضا مبالغين إذا قلنا هنا أن طلب الضيف ذبح الديك، كان طلبا متعمدا من الحريزى ليس من أجل أن الديك كان مصدر إزعاج على الإطلاق لهذا الضيف أثناء الليل، وليس امتثالا لوصية

الأطباء له، وإنما إجهاضا لفكرة الآذان فى حد ذاتها، وهى مهمة الديك دائما.[١٢٠] وهذا التغيير الذى أحدثه الحريزى فى القصة لم يقتصر فقط على ذلك بل شمل أجزاء أخرى فيها، وإن كان هذا التغيير قد أوقعه فى أنه قد نسى فى بعض الأحيان ماسبق ان ذكره فى موضع آخر من المقامة، وفى بدايتها، فجاء بما يتناقض مع ماذكره فى نهايتها، فقد ذكر على لسان الديك بأنه عجوز، ولحمه لايصلح قربانا لله، وأكله لا يفيد. هذا كله مع انه فى البداية مدح الديك ولحمه. ولقد أحسن الحريزى فى تلك الخطبة التى القاها هذا الديك، الذى رد إلى القروى حقه بمدحه له ولكرمه، ولتمسكه بعاداته وتقاليده المحبوبة فى اكرام الضيف، ولفت نظره إلى أنه ربما لم يحسن الاختيار عندما اختار ديكا عجوزا فى الوقت الذى لديه ابناء هذا الديك، وهم صغار السن، تفيد لحومهم اكثر من هذا الديك العجوز .

أطال الحريزى فى خطبة الديك وحديثه إلى جمهور المصلين، وفى اصغائهم بشغف إلى هذا الحديث، وميلهم إلى العطف عليه، وظهر هذا الميل فى هذا الهمس الذى دار بينهم وهم يتساءلون عن الأسباب التى أدت بالقروى إلى ان يقرر ذبح ديكه.[١٢١]وفى هذه المقامة العبرية نجح يهودا الحريزى فى الحفاظ على تعهده بالتجديد فى نسيج اللغة العبرية التى كانت حتى عصره لغة مهملة لاتجديد فيها ويتجلى نجاح الحريزى إلى حد كبير فى اسلوبه فى التعامل مع أدواته العبرية المتاحة له وخاصة اللغوية منها والتى استعان فيها بالاقتباس من فقرات العهد القديم، وحسن توظيف تلك الاقتباسات، واستغلالها فى أجزاء عديدة من المقامة، وبصفة خاصة فى هذا الجزء البليغ من خطبة الديك .

ذلك كان النموذج الأندلسى من المقامات التى شكلت عند الحريزى مصدرا أساسيا اعتمد عليه اعتمادا واضحا فى مقامته التى أشرنا إليها. فإذا انتقلنا بعد ذلك للتعرف على النماذج المشرقية من المقامات العربية التى اعتمد عليها الحريزى فإننا نجدها كثيره ليس هنا مجال الحديث عنها جميعها ولذا نكتفى بنموذج واحد فقط منها، حرصنا على أن يكون موضوع هذا النموذج يختلف فى مضامينه عن

النموذج الأندلسى، اذ نعلم ان الحريزى قد سلك فى مقاماته مسلكين أساسيين الأول يدور حول رصد الظواهر الاجتماعية، ومايدور فى فلكها وذلك ما أشرنا اليه فى الصفحات السابقة بالنقد الاجتماعى والذي يرصد فيه الحريزى كل ما يتعلق بمجتمعه فى صورة تقترب كثيرا من واقع هذا المجتمع، أما المسلك الثانى فيتجه فيه الحريزى إلى النواحى التعليمية وذلك بالنهوض باللغة العبرية وهو ما أطلقنا عليه سابقا الاتجاه التعليمى والتثقيفى. فإذا كان النموذج الأندلسى من مصادر الحريزى العربية يقع فى دائرة النقد الاجتماعى، فإن النموذج المشرقى يزيد على ذلك لأنه يضمّ ما أطلقنا عليه "التعليم والتثقيف"، او ما يمكن ان نسميه تاريخ الأدب، والنقد الأدبى ونعنى بالأدب فى تلك الفترة وماسبقها "الشعر العبرى" باعتبار أنه اللون الأدبى الشائع حتى عصر الحريزى. وهذا النموذج المشرقي هو النموذج الأكثر وضوحا فيما كتبه الحريزي من مقامات سيأتي الحديث عنها.

لقد تحدث الحريزى فى المقامة الثالثة من كتابه تحكمونى عن الشعر والشعراء العبريين باسهاب كبير، ولعل كثرة الشعراء ومايتعلق بهم، وغموض الأخبار عن البعض منهم، وكثرة الحوارات وتشعبها بين هذا الجمع المجتمع حول مائدة الطعام هو الذى أدى بالحريزى إلى الإسهاب خاصة وقد وجد بين الحاضرين ذلك العجوز النهم الأكول. والأمر الذى لاشك فيه ان يهودا الحريزى قد اعتمد اعتمادا كليا فى هذه المقامة على ماسبقه إليه بديع الزمان الهمذانى فى مقامتيه الأولى والخامسة عشرة، خاصة فى موضوعهما. وكما ذكرنا فإن موضوع هذه المقامه هو التاريخ والتقييم لمرحلة أدبية فى تاريخ الأدب العبرى، هذا الموضوع فى حد ذاته لم يكن جديدا على الساحة الفكرية اليهودية فى الأندلس، فقد سبق لموسى بن عزرا تناوله فى كتابه المحاضرة والمذاكره بصورة نقديه غير منحازة بعكس ماتجده بين ثنايا كتاب الحريزى،[١٢٢] الذى ظهر تحيزه لشعراء يهود الأندلس وادعائه بأسبقيتهم على جميع شعراء العالم حين قال على لسان بطل مقامته:"דעו כי השיר המעלה. אשר הוא בפנינים ממלה. ובכתם אופיר לא יסלה. מספרד שרד. ועל כל אפסי

העולם נפרד. כי שירות בני ספרד חזקות וערבות. כאלו מלהב אש חצובות. ומשורריהם כזכרים. וכל משוררי עולם כנקבות".[123] وذلك على عكس موسى بن عزرا الذى يعتبر أول ناقد ومؤرخ للشعر العبري لا يتحيز في نقده لشعراء اليهود وأشعارهم على حساب شعراء العربية بل على العكس من ذلك نجده قد أنصف العرب وأشعارهم عندما أعلن أن الشعر عند العرب طبع، وعند غيرهم تطبع، وحتى فى تقييمه للشعر العبرى ومحسناته وبلاغته فى الباب الثامن من كتابه، فعل ذلك كله وفقا لقواعد النقد الأدبى العربى التى أعلنها كل من قدامة بن جعفر وابن المعتز وابن قتيبه من قبل.

تتضمن المقامة الثالثة للحريزى قائمتين من شعراء يهود الأندلس، تبدأ الأولى بالشاعر سليمان بن جبيرول وتستمر إلى أن تصل إلى يهودا اللاوى، وهذه القائمة لا تضم عددا كبيرا من الشعراء، كما يلاحظ أن الحديث عن شعراء تلك المجموعه لم يكن طبقا للترتيب الزمنى لكل شاعر، وإنما أجريت الأحاديث عنهم طبقا لوجهة نظر الحريزى، وربما تقييمه لكل من هؤلاء الشعراء. أما القائمة الثانية فهى أكثر عددا من الأولى، إذ بلغ عدد شعرائها ثلاثة وثلاثون شاعرا. وعلى العكس من القائمة الأولى فإنه يلاحظ أن الحديث عن هؤلاء الشعراء كان طبقا للتسلسل الزمنى لكل منهم[124].

فى هذه المقامه يبدو اعتماد الحريزى على مقامتى الهمذانى واضحا بصورة لا تدعوا إلى الشك وبمقارنه النصين العربى والعبرى يمكن الوصول إلى أن "كيفية الحديث عن الشعراء وأشعارهم وطريقة عرضهم استقاها الحريزى من الإبداع العربى النظير، ومن المقامة الأولى للهمذانى التى يطلب فيها الشاب الجالس غير بعيد...ان يفسحوا له المجال فى الموضوع لزعمه أنه ضليع فيه".[125]وقد أنهت يهوديت ديشون بحثها عن هذه المقامة بخلاصة ونتيجة هامة تقول فيها: "تعتبر المقامة الثالثة من كتاب تحكمونى ــ كما أسلفنا ــ إعادة صياغة لمقامتين للهمذانى باسلوب الحريزى، الذى أحدث تغييرات فى مقامته، والتغيير الهام جدا الذى أحدثه

الحريزى فى المقامة الثالثة هو التغيير الخاص بموضوع المقامة إذ هوّد وبدّل فى عرضه لشعراء الأندلس اليهود".[١٢٦]

ومع ما يؤكده كثير من الباحثين من أن الحريزى قد استعان واقتبس الشكل الفنى للمقامة العربية وسار على النهج العربى بصرف النظر عمّا أحدثه من تغييرات سواء بالحذف أو الإضافة لمضامين المقامات، مع كل ذلك نجد أيضا بعض الباحثين يعلنون إنكار الحريزى نفسه لهذا الفضل العربى، وتماديه فى هذا الانكار حتى انه عكس الأمور وقلبها رأسا على عقب مدعيا أن الحريرى العربى هو الذى سرق موضوعاته، وأساليبه البلاغية من اللغة العبرية، ويأتى الباحث بما قاله الحريزى فى إحدى مقدماته حيث قال :"والأمر الذى حفزنى لتأليف هذا الكتاب (تحكمونى) أن رجلا مثقفا من مثقفى العرب، بل يعتبر من أفضلهم فلغته بليغه، يتدفق الشعر من فيه، ويعرف باسم الحريرى، وجميع البلغاء عاله عليه، ألف باللغة العربية كتابا غير أن موضوعاته مقتبسه من اللغة المقدسة، وجميع أمثلته الجميلة مأخوذة من كتبنا وتقاليدنا، حتى انك إذا سألت كل أسلوب بليغ من أساليبه من الذى أتى بك إلى لغة الغرباء، فسيجيب اننى سرقت من بلاد العبريين".[١٢٧]

وعلى أيه حال فإذا كان لابد أن يعود الفضل لأصحابه، فقد عاد هذا الفضل إلى كل من بديع الزمان والحريرى، واعترف لهما بالريادة فى هذا الفن الأدبى غير المسبوق قبلهما، كل ذلك على يد الباحثين اليهود أنفسهم على الرغم مما يتخلل أبحاثهم فى بعض الأحيان من تحيز وتعصب. ولايعنى ماذكرناه عن مصادر الحريزى العربية أنها وحدها التى اعتمد عليها الحريزى أو على الأقل استعان بها، فقد كان إلى جانبها مصادره العبرية التى لاتقل تأثيرا عليه. وتتمثل هذه المصادر العبرية بداية فى تلك المقامات التى سبقه إليها كتاب آخرون منهم على سبيل المثال سليمان بن صقبل فى مقامته الوحيدة التى كتبها بعنوان " נאום אשר בן יהודה " اى حديث أشر بن يهودا. ويدور موضوع هذه المقامة حول شاب معجب بنفسه فى البدايه وهو "اشرين يهودا"[١٢٨]الذى قد عاد إلى بلدته بعد غياب طويل عنها. هذا

الشاب يقع فى حب فتاه شاهدها من خلال نافذه قصرها وهى تختلس النظر إليه ثم ألقت إليه بتفاحة كتب عليها بعض أبيات من أشعار الغزل، وعندما أضناه حبها، جاهد أن يصل إليها مرة بعد أخرى، ولكن مساعيه كانت تبوء بالفشل دائماً، وأرّقه السهاد والضنى دون أن يحظى بلقاء فتاته. وعندما شعرت الفتاة بمدى معاناته، أرسلت إليه بعض جواريها يحملن بشرى رضاها وموافقتها على لقائه فى قصرها، واصطحبنه إلى القصر تلبية لرغبتها. وعندما دخل القصر بدأت المفاجآت الغريبة تظهر الواحدة بعد الأخرى، فقد وجد نفسه فى البداية أمام رجل ضخم مدجج بالسلاح قيل له أنه صاحب القصر، وهدده الرجل بسلاحه مستنكراً دخوله قصره دون إذن منه، وتوالت الأحداث إلى أن كشف له الأمر فإذا بهذا الرجل صاحب القصر ليس سوى إحدى جوارى القصر متنكرة، بعد ذلك تظهر فتاة حسناء حسبها الفتى فتاته التى يتلهف إلى مقابلتها، وفجأة وعندما تزيح خمارها إذا بها صديقه "العدو لامى"[١٢٩] متنكراً هادفاً من تنكره الترفيه والتسلية.

فى هذه المقامة لجأ ابن صقيل إلى اتباع اسلوب عربى سبقه إليه كتاب المقامات العربية ونعنى به أسلوب التنكر والخداع من أجل غرض معين يسعى إليه كاتب المقامة، ولنا عود إلى تلك الأرغاض أو الأهداف في المبحث الثاني وفى نفس الوقت أصبح هذا التنكر سمة أساسية من سمات شخصية البطل، والذى قد ينتج عنه فى بعض الأحيان عدم معرفة الراوى لهذا البطل إلا فى نهاية المقامة، سواء تعرف عليه بنفسه أم ان البطل هو الذى يكشف عن شخصيته على نحو ما نجد فى هذه المقامة، وفى العديد من مقامات كتاب تحكمونى. وذلك أيضا ما كان يتبعه كتّاب المقامات العربية الذين سبقوا الحريزي اليهودي فنهج بدوره نهجهم.

أضف إلى ذلك أن مناخ المقامة نفسه، ومضمون القصة فيها، يعبر بصدق عن البيئة العربية التى كان يعيش فيها ابن صقبل، وتعرف على أسرارها وتقاليدها وعاداتها سواء كانت البيئة العامة فى المجتمع كله أو البيئة الخاصة بمجتمع القصور وما يحدث فيها، خاصة ما يتعلق بنساء تلك القصور فى العصر الوسيط،

وما يسمى فى ذلك الوقت بمجتمع "الحريم" فى تلك القصور، ولعل ذلك ما جعل البعض يعلق على أحداث تلك المقامة العبرية بقوله: "وجو القصة كما تراه اسلامى بحت، فيه حريم، وفيه التنكر الممكن نظراً لأن النساء لم يكن يخرجن إلا محجبات، وهناك شيء آخر هو أنه فى هذه المقامة العبرية الأولى، نجد كل ما ألفناه فى المقامة العربية، كسلوك الشباب المفتون، وكإلقاء تفاحة عليها أبيات من الشعر. وليس من شك فى أن ابن صقبل كاتب هذه المقامة قد استخدم قصة عربية، وان لم يفلح المحققون فى العثور على أصل تلك القصة".(١٣٠)

لقد اعتبر البعض هذه المقامة تشكل مصدراً أساسياً من مصادر الحريزى وبصفة خاصة فى مقامتية "الزواج" وهى المقامة السادسة فى كتاب تحكمونى، ثم مقامة "العذارى السبع وحيلهن" وهى المقامة العشرون من نفس الكتاب. وقد توصلت الباحثة اليهودية إلى هذه النتيجة بعد دراسة متأنية دقيقة لكل من مقامة ابن صقبل وهى "آشر بن يهودا" ومقامتى الحريزى "الزواج، والعذارى السبع وحيلهن".(١٣١)ونحن إذا نظرنا نظرة متأنية إلى موضوع تلك المقامات الثلاثة يمكن التوصل إلى بعض الأمور التى تشترك أو تختلف فيها تلك المقامات،والتى على أساسها يمكن الجزم بمدى تأثر الحريزى فى مقامتيه بما هو موجود عند ابن صقبل فى مقامته منها :

أولاً: مسألة وقوع الفتى فى حب فتاة حسناء نجده أمرًا مشتركاً فى المقامات الثلاثة مع مراعاة الاختلاف فى الأسباب التى أدت إلى ذلك، ففى مقامة ابن صقبل ــ والتى يعدها بعض الباحثين أحد مصادر الحريزى العبرية ــ لم يكن البطل هو الذى وقع فى هذا الحب، بل الراوى اذ أن الراوى فى هذه المقامة هو الذى يحكى الأحداث التى وقعت له وعلى نفس المنهج كتب الحريزى مقامته "السبع عذارى وحيلهن". اذ الأحداث فيها قد حدثت الراوى. اذ أنه فى المقامتين قد شاهد بنفسه الفتاة الحسناء، وشغله حسنها، ووقع فى هواها. أما فى مقامة الزواج للحريزى فإننا نجده قد أحدث تغييراً فى سير الأحداث، وعاد إلى الشكل الفني المتعارف عليه

غالبا فى المقامات فجعل وقوع الفتى فى الحب من نصيب البطل حيفر القينى الذى أعلن عنه الراوى فى بداية المقامة على العكس من مقامة ابن صقبل، ومقامة الحريزى الثانية.

ثانياً: مما يدل على تأثر الحريزى بمقامة ابن صقبل أن الحدث الرئيسى عند كل منهما يتركز فى الوقوع فى الحب وما يترتب على ذلك من أحداث، وهنا نجد الحريزى قد أدخل بعض التعديل فى إحدى مقاماته وهى مقامة الزواج، فبينما كان الوقوع فى الحب عند ابن صقبل كان نتيجة للمشاهدة المباشرة لفتاته من خلال نافذة قصرها، كان عند الحريزى فى مقامة الزواج نتيجة لوصف العجوز الشيطانة لها، وتقديمها فى صورة ألهبت حواس البطل، دون أن تمنحه فرصة مشاهدتها حتى لا يكتشف ما كانت تعد له، أما فى مقامة "العذارى السبع" للحريزى كان وقوع الفتى فى الحب بعد أن التقى بالفعل بالفتاة الجميلة مباشرة .

ثالثاً: عنصر المفاجأة فى المقامات الثلاثة متوافر وان اختلفت وسائل الكشف عن تلك المفاجأة ونتيجتها من مقامة إلى أخرى مما يدل أيضاً على أن مقامة ابن صقبل تعد أساساً بنى عليه الحريزى مقامتيه بعد احداث ما يلزم من تغييرات، ففى مقامة ابن صقبل ومقامة العذارى السبع للحريزى تتشابه المفاجأة اذ أن الفتاتين الجميلتين يتضح أنهما رجلان فى النهاية وإن كانت مقامة ابن صقبل قد أحدثت مفاجأة سابقة عندما ظهر ان صاحب القصر ليس إلا إحدى جوارى تلك الفتاة الحسناء التي أغرم بها أشر بن يهودا، أما المفاجأة فى مقامة الزواج كانت فى اكتشاف البطل أن عروسه الجميلة والتى أطالت العجوز فى وصف محاسنها وغناها ليست سوى بقايا فتاة حسب تعبير الحريزى.

رابعاً: اتفق إبن صقبل فى مقامته مع الحريزى فى مقامة العذارى السبع فى الهدف من التنكر والخداع وهو هدف قصد به ابن صقبل التفكه والسخرية من الراوى، ويؤكد ذلك أن البطل وهو "العدو لامى" أظهر نفسه، وكشف عن شخصيته وزوج ابنته للراوى. وسار الحريزى محققاً نفس الهدف من التنكر فى العذارى

السبع، ويظهر ذلك فى قول الفتاة الحسناء التى اتضح انها حيفر الفينى بطل المقامة الذى كشف عن نفسه بعد أن شاهد الراوى يسقط مغشياً عليه، وعندما سأله الراوى عن سبب تنكره أخبره أن رفاقه عندما عرفوا صلته بالراوى استحلفوه أن يهزأ به ويحتال عليه، ويمتحن قوته ويختبرها فكان منه ما حدث.(١٣٢)

خامساً: على الرغم من تاثر الحريزى بمقامة ابن صقبل عند شروعه فى كتابة مقامتيه، إلا أنه قد أحدث العديد من التغييرات فى شكل مقامتيه من ذلك على سبيل المثال أنه ألغى موضوع الفتى العائد من تجواله فى مقامة ابن صقبل واستبدلها بالفتى الراغب فى الخروج للسفر، واستعداده لذلك إلى أن حدث اللقاء بينه وبين الفتيات . كذلك ألغى الصورة الرومانسية لذلك الشاب الذى يقع فى الحب من أول نظرة بمجرد رؤيته فتاه حسناء عن بعد من خلال النافذة، واستبدلها فى مقامة العذارى السبع باللقاء المباشر بين الراوى وتلك الحسناء المتخفية.

سادساً: صورة الحوار فى مقامة ابن صقبل ، ومقامة الزواج للحريزى تكاد أن تتشابه ، ففى مقامة ابن صقبل نجد حواراً مختصراً بين الفتى العائد من تجواله وبين أسرته التى غاب عنها فترة من الزمن، ثم حواراً من طرف واحد، أوما يمكن أن نطلق عليه حواراً داخلياً بين الفتى وذاته حول الفتاة التى شغلته بجمالها. بعد ذلك حواره مع الجوارى اللائى جئن إليه لاصطحابه للقاء فتاته فى القصر، ثم بين الرجل المسلح وفى النهاية بين الفتاة التى ظهرت كرجل عجوز هو "العدو لامى" بطل المقامة. أما فى مقامة الزواج فإننا نجد حواراً فى المقدمة بين الراوى والبطل لايطول كثيراً، بعدها يتحاور البطل مع تلك العجوز الشمطاء التى انتصبت أمامه تلح عليه ـ بوصفها لمحاسن الفتاة الذى اتضح زيفه بعد ذلك ـ ان تزوجه بفتاة وصفتها له غيابياً بأحسن الأوصاف حتى جعلته يبيت ليلتة فى سهاد ينتظر طلوع الفجر حسب وعدها له، ثم مفاجأة العجوز له فى الصباح باحضارها العروس فى ملابس الزفاف ومعها أهلها دون سابق انذار له أو اخباره حتى أن المفاجأة قد عقدت لسانه عن الكلام، ولم يجد اجابة لأسئلتهم إلا بالموافقة على ما طلبوه منه

وتم عقد العقد، ووصل البطل إلى المرحلة النهائية وهى إلتقائه بعروسه، وما دار فى هذا اللقاء من حوارات انتهى نهاية مأساوية. والملاحظ فى تلك الحوارات فى مقامة بن صقبل ومقامة الزواج للحريزى أنها حوارات نامية لتعدد الشخصيات المتحاورة الأمر الذى يمكن معه القول بأن تلك الحوارات تكّون مشاهد مسرحية مختلفة يمكن تجسيدها على خشبة المسرح(١٣٣).

سابعاً: هناك تغيير آخر أحدثه الحريزى فى مقاماتيه حيث اختصر عنصر الزمن عمّا هو موجود فى مقامة ابن صقبل رغم تأثره بها، وان كان الزمن عند الحريزى فى مقامة الزواج أطول منه نوعاً ما عن مقامة العذارى السبع، فالزمن فى مقامة الزواج لا يستغرق الكثير من الوقت، وكان لتلاحق الأحداث فى المقامة أثره الفعال فى اختصار الزمن. ويبدو أن اختصار الفترة الزمنية كان عن عمد من المؤلف حتى لا يجد البطل الفرصة الكافية للتفكير فيما قالته العجوز عن العروس التى وصفتها له، أو ما عرضه والد العروس أمام جمهور الحاضرين، وما تبع ذلك حتى تم عقد العقد وأقيمت حفلة الزواج، فهذه الأحداث كلها لم تستغرق أكثر من يومين، ومع ذلك فالزمن فى المقامة الثانية للحريزى كان أكثر اختصاراً اذ لم يستغرق سوى لقاء واحد انكشفت بعده كل الأمور. فى مقابل ذلك عند ابن صقبل نجد الزمن هنا ممتد، فقد عاد الفتى والتقى بأهله، وفى الصباح خرج حيث شاهد فتاته التى شاغلته من نافذتها، وتعلق بعد ذلك بها ومرت الأيام والليالى ذاق فيها مرارة الحب الذى لم يحصل عليه، وتطورت الأحداث إلى أن انتهت بنهايتها المعروفة فى المقامة.

ثامناً: من تغييرات الحريزى أيضاً أنه على عكس ابن صقبل فى مقامته قد انهاها نهاية درامية سوداء، عندما فوجىء البطل بما لم يكن يتوقعه، وفجع فى عروسه التى بات ليلة طويلة يحلم بجمالها كما وصفتها العجوز، ويمنى نفسه بمعيشة هنية إلى جوارها. فلما التقى بها فوجىء انها ليست سوى بقايا محطمة من فتاة. اما نهاية مقامة ابن صقبل فهى نهاية سعيدة، خففت كثيراً من المعاناة والألم

اللذين عاش فيهما الفتى العاشق منذ بداية الأحداث، ولذلك نال مبتغاه فى النهاية، وزف العدو لامى بطل المقامة الذى أجاد التنكر ـ ابنته إلى الفتى وسط فرحة الجميع ودهشة العريس .

ومن هذا المنطلق، وبعد أن وضح بالفعل تأثر الحريزى بمقامة سليمان بن صقبل فى اثنين من مقاماته فإنه يمكن القول أن عقلية يهودا الحريزى الفكرية والأدبية قد اعتمدت فى أساس تكوينها على مصدرين مهمين عملا جنباً إلى جنب فى تشكيل فكر وتوجهات الحريز الذى وضح فى مقاماته الخمسين، وفى أشعاره العديده التى تخللت نثر المقامات المذكورة . هذان المصدران الأساسيان هما :

أولاً : المصدر العربى: وهو مصدر له الأولوية والزعامة، ويرجع ذلك إلى أن الحريزى قد اعتمد عليه اعتماداً كلياً، واستعان به فى أهم ما يتعلق بفن المقامة، ونعنى بذلك القوالب الفنية أو العناصر الفنية التى يتحتم توافرها فى المقامة، وهذه العناصر منها:المقدمة أو الافتتاحية، ثم الشخصيات واهمها الراوى والبطل، والحدث أو الموضوع إلى أن نصل إلى الخاتمة التى نعرف أنها والمقدمة من صنع الراوى وقد سبق تفصيل ذلك .

ثانياً : المصدر اليهودى أو العبرى: وهذا المصدر يأتى فى المرتبة التالية بعد المصدر العربى ويتمثل هذا المصدر فيما سبق أن كتب من مقامات باللغة العبرية قبل أن يكتب الحريزى مقاماته، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى اعتماده على لغة العهد القديم العبرية وألفاظها من ناحية أخرى، وقد نجح إلى حد كبير فى توليد العديد من الألفاظ التى لم يسبق للعبرية أن عرفتها من قبل، والتى حقق بها الحريزى إلى حد كبير هدفاً من الأهداف التى كان يسعى إليها عند تفكيره فى كتابة مقاماته تلك. ولاشك أن موهبة الحريزى الفكرية والأدبية كانت من أهم العوامل التى ساهمت فى تفوقه فى هذا الفن الأدبى الوافد إلى الأندلس من الشرق. وتفوقه كذلك على من سبقه من كتاب المقامات العبرية الذين سبقوه واقتدى بهم. ذلك هو الحريزى رجل المقامات العبرية الأندلسية فى العصر الوسيط. يعتبره الباحثون

اليهود رغم ما قالوا عنه مبدعاً، ومفكراً، ورائداً من رواد توليد الألفاظ الساعين إلى اعادة وضع اللغة العبرية إلى عهدها الأول، واضافة فكر أدبى نثرى باللغة العبرية لم يكن لليهود سابق معرفة به. فهل كان الحريزى مبدعاً خلاقاً، أم كان تلميذاً يهودياً فكراً وديناً تربى فى المدرسة العربية الإسلامية، واستوعب فكرها وأدبها واستفاد من كل ذلك وأنكر التأثر أو الأخذ منه، وتلك سمة يهودية قديمة عرفناها لديهم على مر عصورهم غير أن الحقوق لابد أن تعود لأصحابها طال الزمان أم قصر.

وإذا كان الباحثون يعتبرون يهوذا الحريزي الأندلسي الموطن والفكر أشهر من خطّ القلم في مجال النثر الأدبي العبري في العصر الوسيط أحد التلاميذ المجتهدين لكل من بديع الزمان الهمذاني والحريري البصري، وابن الشهيد الأندلسي روّاد فن المقامات العربية وتأثر بفنهم، وحرص على اتّباع سبلهم، وحافظ على فنية أعمالهم وبرع في إلباسها أحيانا كثيرة الرداء اليهودي فإننا أمام ذلك كله لا نملك إلا أن نقول إنه بمقاماته أثر واضح من آثار الفكر العربي عامة، والفكر المقامي العربي خاصة. ويدفعنا ذلك إلى التساؤل: هل توقف دور المقامات العربية عند حدّ احتذاء الحريزي لها والنسج على منوالها بحيث أصبحت مقاماته صورة لها في كل شيء، أم امتدّ أثر تلك المقامات العربية وخليفتها العبرية إلى غيرها من ألوان الإبداع الأدبي سواء كان أدبا عبريا قد نجده في مقامات عمانوئيل الرومي في إيطاليا، أو الضاهري اليمني أم أدبا أوربيا خاصة ما يتعلق بالقصة السبانية في بداياتها الأولى التي ظهرت بعد أفول نجم العرب من الأندلس والإجابة على هذا التساؤل هو موضوع المبحث التالي من هذا الكتاب.

هوامش المبحث الأول

١ــ بديع الزمان الهمذاني: ولد في همذان عام ٣٥٨ هــ الموافق عام ٩٦٨ م. وهناك تلقى علومه وأخذ يتنقل بعد ذلك من مكان إلى آخر حتى دخل نيسابور ٣٩٢ هــ بعد أن هاجمه اللصوص في الطريق وسلبوه ما لديه، وفي نيسابور استقر به الحال هناك وأقام علاقات واتصالات مع رجالها من أصحاب النفوذ، في هذه المدينة بدأ كتابة مقاماته، ثم غادرها بعد ذلك متجولا في خراسان وسجستان إلى أن استقر في هراة وفيها تزوج، وتوفي عام ٣٩٨ هــ وقد أربى على الأربعين.

٢ــ الحريرى البصرى: هو أبو محمد القاسم بن على بن محمد الحريرى، ولد في بلدة قريبة من البصرة، كان عالما متقفا تلقى العلم على كثير من شيوخ عصره. وتشهد مقاماته على فصاحته وبلاغته وكان شهرة هذه المقامات قد فاقت مقامات البديع لاحتوائها على الغريب من اللفظ والتنوع فى الشواهد وبلغت شهرتها أن كانت جامعات الأندلس تجعلها موضع الدرس ومن يتقنها يجيزه أساتذته. وقال عنها أحد الباحثين الألمان إنها ظاهرة أدبية فريدة من نوعها ذات خصائص مستقلة ومشتركة فى نفس الوقت. وإذا كان الحريرى قد اشتهر بهذه المقامات فإن له في الأدب واللغة مؤلفات أخرى منها "درة الغوّاص في أوهام الخواص" وفيه أوضح أغلاط الكتّاب فيما يستعملونه من ألفاظ وله أيضا في النحو "مُلحة الإعراب" وهي أرجوزة في النحو. كانت وفاة الحريرى سنة عشرة وقيل خمس أو ست عشرة. وخمسمائة بالبصرة على اختلاف بين المؤرخين وقد خلف من بعده ولدين.

٣ــ أحمد القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشا. جــ ١٤. ص ١٢٤. بيروت. دار الكتب العلمية. بدون تاريخ

٤ــ مقامات الحريرى: نشر عيسى البابي الحلبى. ص ٧. المقدمة.

٥ــ ابن الشهيد: يعتبر ابن الشهيد مقلا فى كتابة المقامات، طبقا لما ورد في كتاب الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة لابن بسام في الصفحات من ١٨٠ــ ٢٠٠ من طبعة القاهرة عام ١٩٤٢م حيث ورد هناك قوله إنه كان هناك من أدباء مدينة المرية رجل اسمه "أبو حفص عمرو بن الشهيد" كان أحد شعراء بلاط المعتصم بن صمادح حاكم المرية. وقد ضمّن ابن بسام كتابه مقامة واحدة لابن الشهيد كان قد خصصها للفقيه "ابن الحديد". وهذه المقامة هي التي أخذها يهوذا الحريزي ضمن مقاماته العبرية ووضع لها عنوان "مقامة الديك" وضمّنها كتابه تحكموني.

٦ــ د. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي. ص ٦٨١. الطبعة الخامسة. بيروت عام ١٩٨٣م.

٧ــ انخل بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي. ص ١٨١. ترجمة د.حسين مؤنس. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٥٦ م.

٨ــ حاجي خليفة: كشف الظنون. جــ ٢ ص ٤٩٦. استنبول ١٣١١.

٩ــ حسداى: هو إسحق بن عزرا بن شفروط، عرف باسم حسداي بن شفروط. ولد في أوائل القرن العاشر الميلادى، واستقر مع عائلته في قرطبة. عرف بفكره وثقافته وسعة معرفته بالعلوم الأخرى، وقد أوصله ذلك إلى أن يشغل منصبا مرموقا في بلاط الخلافة في الأندلس حيث عينه الخليفة عبد الرحمن الثالث الملقب بالناصر طبيبا في قصر الخلافة، تقديرا لجهده الذي بذله في ترجمة كتاب في الطب عن اللغة اللاتينية. وشغل ابن شفروط إلى جانب ذلك منصب وزير الخارجية والداخلية والتجارة في خلافة عبد الرحمن الناصر. أنشأ حسداى المدرسة اليهودية في قرطبة، وأمدها بأفضل المؤلفات في مختلف فروع العلم. وكان مولعا بتقليد حكام المسلمين وسادتهم فاتخذ لنفسه حاشية من العلماء والمفكرين اليهود منهم على سبيل المثال الشاعر واللغوي "مناحم بن ساروق". وانضم إلى الحاشية بعد ذلك الشاع "دوناش بن لبراط". الذي يعتبر رائد التجديد

والتطوير في الشعر العبري في الأندلس، والذي طوّر فنيته بإدخال الأوزان العربية في الصنعة الشعرية.

أنظر في ذلك :

أ ــ د.محمد بحر عبد المجيد: اليهود في الأندلس ص ٢٢ ــ ٢٥ سلسلة كتب ثقافية .

ب ــ سليم شعشوع: العصر الذهبي. صفحات من التعاون اليهودي العربي. ص ١٠٠. مطبعة المشرق للترجمة والنشر. شفا عمرو. ١٩٧٩.

١٠ــ حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى :

أــ חיים שירמן : השירה העברית בספרד ובפרובאנס .

ب ــ موسى بن عزرا: كتاب المحاضرة والمذاكرة، نقله إلى الحروف العربية د. عبد الرازق قنديل. مركز الدراسات الشرقية. جامعة القاهرة . ٢٠٠١م.

١١ــ ابن منظور: لسان العرب.المجلد الثالث ص١٩٥.دار لسان العرب. بيروت. بدون تاريخ.

١٢ــ د. شوقي ضيف: المقامة ص ٧. دار المعارف. القاهرة. ١٩٥٤م .

١٣ــ المصدر السابق ص ٨.

وانظر أيضا: مأمون بن محيي الدين الجنان: الحريري صاحب المقامات. ص ٤٦. دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٩٤.

١٤ــ أحمد القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا. جـ ١٤. ص ١١٧. دار الكتب العلمية. بيروت. بدون تاريخ .

١٥ــ وهؤلاء المستمعون هم عنصر المشاهد أو النظارة الذي حرص مؤرخو ونقاد المسرحية على تواجدهم إذ يشكل ذلك أهمية كبيرة في البناء المسرحي للقصة الممسرحة. ولنا عود إلى تفصيل ذلك عند الحديث عن العناصر الفنية في المسرحية.

١٦ـ محمد محيي الدين عبد الحميد: شرح مقامات الهمذاني ص ١٧٩. دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٧٩م .

وتجدر الإشارة هنا إلى ما ذهب إليه البعض في تعريفه للمقامة حيث قال: "المقامة حديث قصير من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومي في أسلوب مصنوع مسجع تدور حول بطل أفّاق أديب شحاذ، يحدث عنه ويشنر طويته راوية جوال ..... وغرض المقامة البعيد هو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام في عظة بليغة.

١٧ـ عبد الرحمن مرعي: تطور المقامة في الأدب العربي. ص ٦. مجلة الشرق. ثقافية أدبية. العدد الثاني لسنة ٢٣. حزيران ١٩٩٣م .

١٨ـ تبدأ الافتتاحية بصيغة التزم بها في جميع مقاماته يقول فيها "حدثنا عيسى بن هشام"، أما الحريري فتبدأ المقامة عنده بصيغة "حكى الحارث بن همام ".

١٩ـ من الثابت أن هذا الأسلوب في الكتابة ظهر لدى اليهود الذين كانوا يعيشون وسط المجتمعات العربية بصفة خاصة سواء في المشرق العربي أو في الأندلس، ويرجع السبب الذي اضطر هؤلاء إلى هذا النهج إلى أن اللغة العبرية في تلك الآونة لم تكن لتسعفهم في ألفاظها ومفرداتها ومصطلحاتها ليتمكنوا من الكتابة بها في مجالات الفكر المختلفة وخاصة ما يتعلق بالأمور الدنيوية أدبية كانت أو غير أدبية. وكانت اللغة العربية هي اللغة السائدة بينهم في الحياة اليومية .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ما عرف عن اليهود من نزعة عنصرية شديدة، ورغبة مستمرة في عدم إتاحة الفرصة لغيرهم ليطلعوا على ما يدور بينهم أو يسجلونه في كتاباتهم ولذلك استخدموا الأبجدية العبرية في هذا الشأن، رغم أنهم يكتبون باللغة العربية. ومع ذلك يبدو أنهم لم يكونوا جميعا ينهجون نفس النهج إذ اختلفت الفرق اليهودية في ذلك فمنهم من كتب بالأبجدية العبرية فقط، ومنهم من كتب بالأبجديتين العبرية والعربية وقد خلّف لنا يهود العصر الوسيط في المجتمعات الإسلامية العديد من المؤلفات الأدبية والفكرية مدونة بأبجدية عبرية،

وتحتاج إلى نقلها إلى الأبجدية العربية نظرا لأن مضامين ومحتوى هذه المؤلفات تحمل فضل الأثر العربي فيها، وفضل الحضارة والفكر الإسلامي على مؤلفيها اليهود. وقد تم نقل عدد محدود من تلك المؤلفات إلى الخط العربي بالفعل، وكان لمركز الدراسات الشرقية فضل السبق في نشر ما تم نقله ومنها: كتاب المحاضرة والمذاكرة للشاعر موسى بن عزرا، وكتاب الموازنة لابن بارون.

٢٠ــ سليم شعشوع: العصر الذهبي. صفحات من التعاون اليهودي العربي في الأندلس. ص ١٠٠. مطبعة المشرق للترجمة والنشر. شفا عمرو ١٩٧٩م .

٢١ــ تذكر الباحثة اليهودية رينه دروري أن هذه الترجمة قد تمت بين أعوام ١٢٠٥ ــ ١٢١٥ أو ١٢١٣ ــ ١٢١٦ وهي الفترة التي كان يقيم فيها في الأندلس المسيحية حتى عام ١٢١٥.

انظر في ذلك :

רינה דרורי : ההקשר הסמוי מן העין ، פעמים . עמ" . 9- 28 . ירושלים .

٢٢ــ يبدو أن مقامات الحريري العربية لم تكن هي الوحيدة التي نقلها يهوذا الحريزي إلى اللغة العبرية، طبقا لما كان يطلب منه ومن هذه الترجمات التي قام بها: ومن المؤلفات التي ترجمها إلى اللغة العبرية نشير إلى:

أ ــ ערוגת הבושם للشاعر موسى بن عزرا .

ب ــ مقدمة تفسير المشنا لفصل الزراعة لموسى بن ميمون.

ج ــ دلالة الحائرين لموسى بن ميمون .

د ــ أخلاق الفلاسفة لحنين بن إسحق .

هــ ــ كتاب النفس (الروح) لجالينوس .

انظر :

- חיים שירמן : השירה העברית בספרד ובפרובאנס . ירושלים . 1961 .
- א.מ.הברמן : ההקדשות לספר תחכמוני ורשימת תוכן מקאמותיו . מחברות לספרות . 5 (1953) . עמ" 39 – 46 .

٢٣ـ انظر مقدمة الحريزي لكتاب تحكموني .

٢٤ـ د.محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . ص ٢١٠ . بيروت ١٩٦٢ .

ونود أن نلفت النظر هنا إلى أن اسم "سالمون بن زقبيل" الذي ذكره الدكتور غنيمي هلال على أنه المترجم الأول لمقامات الحريري، يبدو أنه قد نقله عن مصدر أوروبي غير عبري إذ أن صحة الاسم العبري هو "שלמה אבן צקבל سليمان بن صقبل" طبقا لما كان يعرف به في الأوساط العربية. يضاف إلى ذلك أن أحدا من الباحثين اليهود لم يذكره على أنه هو مترجم المقامات العربية إلى العبرية. وهناك إجماع على أن مترجمها هو يهوذا الحريزى.

٢٥ـ י.רצהבי : ילקוט המקאמה העברית . עמ" 17 . ירושלים 1974 .

٢٦ـ كتب الحريزى خمسين مقامة كاملة، وهو يتساوى في ذلك مع كل من بديع الزمان الهمذاني، والحريري. ولكل منهما نفس هذا العدد تقريبا بالإضافة إلى مالديهم من رسائل ومؤلفات أخرى.

٢٧ـ يهودا رتسهافي: المصدر السابق ص ١٨ .

٢٨ـ عاش يهودا بن إسحق بن شبتاى نهاية النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادى في الأندلس المسيحية، وهو أحد ثلاثة أوائل دخلوا ميدان التأليف في المقامات العبرية وأدخلوها إلى الأدب العبري في الأندلس. ولم يتبق من مقاماته سوى ثلاث مقامات فقط: الأولى هي مقامة: מנחת יהודה שונה הנשים. والثانية هي: מלחמת החכמה והעושר وقد كتبها في سرقسطة. أما إنتاجه الثالث فهي مقامة جدلية باسم דברי האלה והנדוי. وتعتبر المقامة الأولى مصدرا مباشرا للمقامة السادسة من مقامات الحريزى .

أنظر حول ذلك :

חיים שירמן : שם .

יהודית דישון : למקורתיה של המחברת " מנחת יהודה " ליהודה אבן שבתי והשפעתה על מקאמת הנישואין ליהודה אלחריזי . אוצר יהודי ספרד . 1960 .

٢٩- ש.ד.גויטיין : המקאמה והמחברת . עמ" 26 . הוצאת ספרים . מחברות לספרות . כרך חמש . מאי 1921 .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الأسلوب الذى اتبعه يهوذا الحريزى في مقدمة كتاب مقاماته المسمى "تحكمونى" كان هو الأسلوب السائد فى تقديم المؤلفين العرب لمؤلفاتهم في العصر الوسيط قبل الحريزى بأنهم ما أقدموا على تأليف مؤلفاتهم إلا تحقيقا لرغبة طلابهم أو تلبية لمطلب خليفة المسلمين أو أحد أمرائه ورجاله ويبدو هنا مدى تأثر يهودا الحريزي بهذا السلوب وانتهاجه له عند كتابة مقدمته.

٣٠- י.אלחריזי: מחברות איתיאל: תרגום ר' יהודה אלחריזי. מהדורת יצחק פרץ . הוצאת מחברות לספרות תל אביב . תשי"א .

٣١- אנציקלופדיה עברית . ערך אלחריזי . עמ" 525 .

٣٢- من خلال نص ترجمه "مقامات إيثائيل" وضح أن يهوذا الحريزي عند قيامه بهذه الترجمة، وفي المواضع التي كان يلتقي فيها بنص قرآني، يعجز عن نقله إلى العبرية كان يحاول أن يتغلب على هذه العقبة بأن يستبدل الآيات القرآنية بفقرات من العهد القديم الأمر الذي يشير أولا إلى عدم الأمانة العلمية في نقل النص من لغة إلى أخرى، وثانيا: التأكيد على عدم القدرة اللغوية على نقل النص القرآني وهو نص ديني مقدس غني بمعانيه وجزالته ودلالاته - إلى لغته العبرية مما يدل على إعجاز لغة القرآن الكريم .

٣٣- يهودا رتسهافي. المصدر السابق. ص ٢١.

٣٤- اعتاد يهود العصر الوسيط على نهج درج عليه معظم مؤلفيهم في أنهم يكنون عن العرب بألفاظ من عندهم فتارة يستخدمون لفظ "الإسماعيلي" كناية عن العرب، وهذه اللفظة هي نسبة إلى سيدنا إسماعيل عليه السلام باعتباره "أبو العرب"،

وأحيانا يكنون بلفظ "ابن الجارية" إشارة إلى السيدة هاجر والدة إسماعيل. وعنصرية اليهود المذمومة كانت تتجلى في إصرارهم على استخدام هذه العبارة التي يقصدون بها التقليل من كيان إسماعيل، وبالتالي التقليل من العرب.

٣٥_ יהודה אלחריזי: תחכמוני. מהדורת טופורובסקי. ההקדמה. עמ" 14. הוצאת מחברות לספרות תל אביב . תשי"ב .

٣٦_ انظر مقدمة الحريزي لكتابه تحكموني .

٣٧_ الجدير بالذكر أن الحريزي في إنكاره وتجاهله الفضل العربي لم يكن اليهودي الوحيد في هذا الشأن، وإنما كان ذلك مسلكا درج عليه اليهود في العصر الوسيط، وإن كان القليل منهم قد أنصف الفكر العربي، واعترف بزعامته وفضله، والأدلة على المسلكين كثيرة يمكن أن نلمسها في العديد من المؤلفات، منها :

أ_ كتاب المحاضرة والمذاكرة للشاعر اليهودي موسى بن عزرا . نقله إلى الحروف العربية د.عبد الرازق أحمد قنديل. إصدار مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة .

ب _ د.عبد الرازق أحمد قنديل: التاثيرات العربية والإسلامية في كتاب الهداية إلى فرائض القلوب لابن فاقودة اليهودي .مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة ٢٠٠٤م.

٣٨- רינה דרורי : ההקשר הסמוי מן העין . עמ" 16 – 17 . פעמים .

٣٩- א.מ.הברמן : ההקדשות לספר תחכמוני ורשימת תוכן מקאמותיו . עמ" 39 – 40 . מחברות לספרות כרך חמישי . מחברת ב – ג . מרץ 1953 .

٤٠- ذكر هبرمان أن هذا التخصيص كان خاصا بهذه الشخصية، غير أن رينا دروري في هامش بحثها رقم ٢٥ ص ١٦ ذكرت أنه خصص لشموئيل بن البرقولي وأخيه .

٤١- يبدو أن تلك الشخصية التي أهداها الحريزي هذا الكتاب، وخصص لها رسالة مستقلة عن المقدمة كانت تحظى لديه بمنزلة خاصة، إذ أشار كثير من الباحثين

أن شموئيل بن نسيم هذا قد مدح أكثر من مرة في ثنايا مقامات كتاب تحكموني منها المقامة الثالثة والسادسة والأربعين. وقد نشر هبرمان هذه الرسالة مضبوطة بالحركات .

انظر:

א.מ.הברמן : שם . עמ" 41 – 46 .

٤٢ـ يهوشع بلاوى: هو واحد من أهم من بحث في العربية اليهودية التي شاعت في كتابات يهود العصر الوسيط سواء في المشرق العربي أو في الغرب الإسلامي . وله العديد من المؤلفات والأبحاث حول هذه اللغة التي نهج فيها اليهود منهجا غير مسبوق في كتاباتهم ومؤلفاتهم.

٤٣- ד"ר יהושע בלאו : הפתיחה הערבית של ספר תחכמוני ותרגומה העברי. עמ" 47 – 51 . מחברות לספרות . כרך חמישי . 1953 .

٤٤- بفصيله: هكذا في النص، والصواب "بفضيله" بنقط الصاد لتصير ضادا. وقد لوحظ أن النص قد غاب عنه التنقيط في معظم ألفاظه مما قد يؤدى إلى غموض النص وتحريفه. وقد فضلت عدم التصويب في النص عند نقله حفاظا على صورته التي كان عليها، وصوبت في الحواشي بعض ما احتاج إلى تصويب حتى يستقيم المعنى، وتركت البعض الآخر اعتمادا على فطنة القارئ وحسن إدراكه للصواب.

٤٥- ساير: من المفترض كتابة همزة وسطية على الياء، ونظرا لصعوبة كتابة الهمزات في العربية اليهودية، وكان المؤلفون يكتفون فقط بالياء. ويتكرر ذلك في هذا النص في المواضع المشابهة منها على سبيل المثال قوله: أكثر الطايفة الإسرايلية ...وهكذا

٤٦- إله: كتبها الحريزى بدون ألف بعد اللام وهو متأثر هنا بمنهج العرب. في ذلك حيث يكتبونها هكذا كما يكتبون الصلوه والزكوه مع وضع خط رأسى فوق الحروف على نحو ما هو متبع في الرسم العثماني للمصحف .

٤٧- سال: صوبها يوشع بلاو بواو بدلا من الألف "سول" وليس ذلك صوابا، فالفعل هنا مبنى للمجهول فحقه أن يكتب سُئِل أي يوجد همزة وسطية .

٤٨- اعطم: الصواب " أعظم " وقد نتج الخطأ عن عدم مراعاة دقة التنقيط فى الحروف التي يتطلب الأمر تنقيطها حتى يستقيم النطق الصحيح الذي يحافظ على المعنى الدقيق . وقد تكرر ذلك في كثير من ألفاظ النص لذلك وجب التنبيه.

٤٩- العارصة: وصوابها " العارضة " بالضاد لا بالصاد .

٥٠- الدا : وصوابها " الداء " بهمزة مفردة بعد الألف الأخيرة، ولم تتعود العربية اليهودية كتابة الهمزة المفردة في آخر الكلمة مثل الهمزات الوسطية مفتوحة كانت أم مضمومة أو مكسورة .

وهذه مجرد أمثلة للتوضيح، علما أنه لن يغيب على فطنة القارئ معرفة المواضع المماثلة في النص .

٥١- ד"ר יהושע בלאו : הפתיחה הערבית של ספר " תחכמוני " ותרגומה העברי . עמ" 47 . 1953 .

٥٢- جويطين: المصدر السابق ص ٢٦ .

٥٣- د. إبراهيم موسى هنداوى: الثر العربي في الفكر اليهودي. ص ١٢٩. مكتبة الأنجلو ١٩٦٣.

٥٤- د. رشاد رشدى: ما هو الأدب. ص ٢٥. مكتبة الأنجلو ١٩٧١ .

٥٥- من خلال ما نشر عن هذه المقامة العربية يمكن القول إن عملية البحث والدراسة حول هذه المقامة قد استغرقت مجهودات من بعض الباحثين اليهود أنفسهم، ويمكن التعرف على الخطوات العملية من جانب الباحثين من خلال ما نشره هيرشفيلد ١٩٠٣ الذي كتب عن وجود بقايا مقامة عربية للحريزى وجدها في كمبريدج، ثم تلاه حاييم شيرمان ١٩٣٠ فنشر مقامة عربية محفوظة في مجموعة مخطوطات أدلر تضم حوالي أربعين صفحة، ثم جاء شموئيل شترن عام

١٩٦٤ فنشر مقالين حول هذا الموضوع ولمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى:

أ ـــ H.Hirscfeld : Fragment of an unknown work by Judeh AL. Harizi . J.Q.R. P.683- 688, 393 – 697 .

ب- שמואל מ.שטרן : תיאור חדש מרבי יהודה אלחריזי על נסיעתו לבבל . עמ" 147 – 156 . ספונות . ח . ירושלים. תשכ"ף .

ج- שם: רבי יהודה אלחריזי בשבחו של רבי. עמ" 91 – 103. הגות עברית באירופה . הוצאת יבנה . ת.א. שתכ"ט .

٥٦- יהודה רצהבי: מקאמה ערבית מעטו של אלחריזי. עמ" 7. ביקורת ופרשנות כתב - עת לספרות . ח. 15 . אוניברסיטת בר אילן. ניסן. מרץ. 1980 .

٥٧- تشير معظم الدراسات التي قام بها باحثون يهود في أدب المقامات العبرية إلى أن الحريزى ومن قبله ابن صقبل قد أخذوا مضامين بل وأشكال العديد من مقامات الهمذاني، والحريري في المشرق العربى، وابن الشهيد في الأندلس. وقد ذكر يوسف دانه أن الحريزى قد أخذ ليس أقل من ثماني مقامات من مقامات الهمذاني دون أن يشير إلى ذلك. ولمزيد من التفاصيل حول ذلك يمكن الرجوع إلى:

أ- חיים שירמן: לחקר מקורותיו של ספר תחכמוני. עמ" 198– 202. תרביץ. כג. תש"ב .

ب- יהודה רצהבי: למקורותיו של תחכמוני. עמ" 424 – 439. תרביץ. כו. תשט"ב .

ج- יוסף דנה: אלהמזאני כמקור של ר' יהודה אלחריזי. עמ" 79 – 89. דפיס למחקר בספרות. אוניברסיטת חיפה . 1984 .

٥٨- د. عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن من منظور الأدب العربى. مقدمة وتطبيق. ص ٦٤. دار الشروق ١٩٩٧. القاهرة.

٥٩- وعلى الرغم من أن هذا البطل هو الشخصية المحورية الأولى في المقامة إلا أنه فى نفس الوقت ليس بالضرورة أن يظهر بصورة مباشرة منذ بداية المقامة، ومع استمرار أحداثها، ولا يظهر أو يعلن عنه إلا فى النهاية، وبعد أن يكون قد أدى الأدوار المختلفة التي يتطلبها الحدث كما وضعه المؤلف. وقد يكون عدم ظهوره إلا في نهاية المقامة لغرض يسعى إليه ويقصد منه التلاعب والمراوغة والتفكه مع الراوى والاحتيال عليه على نحو ما نجد مقامة "أشر بن يهودا" لسليمان بن صقبل إذ لم يظهر "العدو لامى" وهو بطل المقامة إلا فى نهايتها وبعد أن أحس أن الموقف قد ينقلب في غير صالح الراوى .

٦٠- عبد الرحمن مرعى: تطور المقامة في الأدب العبرى. ص ٦. مجلة الشرق. العدد الثاني للسنة ٢٣٠. حزيران ١٩٩٣.

٦١- د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن. ص ٢١٨ .

ويمكن ملاحظة ذلك بسهولة بالرجوع إلى مقامات الحريزي في تحكمونى، وبصفة خاصة: مقامة الواعظ، ومقامة الديك، والزواج وغيرها .

٦٢- דן אלמגור: סאטירה חברתית בספרות המאקאמות העברית. עמ" 132 – 133. פעמים .

٦٣- יהודה רצהבי: ילקוט המקאמה עמ" 13 .

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى ملحوظة قد يكون لها شيء من الواقع والحقيقة، وتتلخص في أن حرص مؤلفي المقامات سواء كانوا عربا أم يهودا على جعل أبطالهم رحّالة جوالين، لا يميلون إلى السكينة والاستقرار في مكان واحد ولفترات طويلة، بحيث أكسبهم ذلك صفة مميزة لهم وأساسية في سائر أبطال المقامات، هذا الحرص منهم قد أتى لكي يمنحوا أبطالهم مساحة واسعة من الحركة والمشاهدة والتبصر فيما حولهم، ليتمكنوا بذلك من أن يكونوا أعيناً راصدة وناقدة،

لكل ما يستحق النقد من السلبيات التي قد تكون في أي مجتمع يذهب الأبطال إليه، وفي العديد من النماذج البشرية التي يتعرفون إليها أو يتعاملون معها. يؤيد ذلك أن الكثير من مقامات الحريزى تناولت تلك الصور النقدية وتعرضت بالهجاء الاجتماعي على لسان البطل الجوّال.

انظر:

דן אלמגור : שם . עמ" 133 – 136.

٦٤- ש.ד.גויטיין: שם . עמ" 36 .

ويرى جويطين أن من صفات البطل أنه رجل يتميز بأنه فنان في اللغة، وساحر في البلاغة، رجل خرج من عامة الشعب، وإليه ينتمي، ليس من حاشية الملوك والأمراء والأثرياء، لذلك حرص على أن يسلط لسانه ويصب جام غضبه على كافة الصور السلبية بكل أبعادها وشخصياتها.

٦٥- د. عبد الحميد إبراهيم: مصدر سابق ص ٥٢ .

٦٦- י.דישון : הספור בספר תחכמוני עמ" . 21 . יד – עם .

وذلك ما نلحظه أيضا في المقامات العربية لكل من بديع الزمان أو الحريرى البصرى.

٦٧- عبد الرحمن مرعى: مصدر سابق ص ٨ .

٦٨- سبق أن ذكرنا أن الحريزي كتب أربع مقدمات لكتاب تحكمونى، ثلاثة منها باللغة العبرية وواحدة باللغة العربية والتي منها نقتبس هذه الأسطر .

٦٩- ד"ר יהושע בלאו . שם . עמ" 48.

٧٠- عبد الرحمن مرعى: مصدر سابق ص ٨ .

٧١- د. عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن ص ٣٥ .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تلك الأجزاء التي أشار إليها الباحث، والتي قال باشتراك أكثر من واحد من شخصيات المقامة في صنعها سواء كانت شخصية رئيسية أم ثانوية. هذه الأجزاء التي عناها هى ما تقابل المشاهد المتعددة التي

يمكن أن تتضمنها أية مسرحية من المسرحيات التي تمثل على خشبة المسرح إذ يشترك في صنع هذا المشهد أكثر من ممثل من الممثلين في المسرحية .

٧٢- الحبكة :

المقصود بالحبكة هو التنظيم العام للعمل ككائن متوحد ، فهي عملية هندسة وبناء الأجزاء في المسرحية مثلا ، وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة ، وعلى هذا فكل مسرحية .. لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات ، وأحداث ، ولغة وحركة .. موضوعة في شكل معين .. والحبكة هي روح العملية الدرامية .

انظر :

د. إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص ٩٣ – ٩٤ . دار المعارف ١٩٨٥ .

٧٣- من تلك النماذج البشرية التي تعرض لها الحريزي بالنقد اللاذع وبالهجاء طبقة الأطباء اليهود الذين عاصرهم الحريزى، وتعرف عليهم، وعلى الصور السلبية المستهجنة لديهم وقد ضمن ذلك مقامتين من مقاماته في تحكموني هما المقامة الثلاثين وعنوانها: " הרופא האורח ומיני תרופותיו ברחובות צורח " أى "الطبيب الجوّال وانواع أدويته في شوارع تسورح". وذلك في المقامة الثامنة والأربعين وعنوانها: "החולה והרופא בתחלואי החשק מכה ונספה". والتي وضع لها الحريزي أيضا عنوانا يحمل نفس المضمون في نهاية مقدمته العربية وهو: " مقامة علاج الهوى. في وصف عاشق شكا لطبيب بسوء حاله، فوصف له نسختين على مقتضى سؤاله".

انظر في ذلك:

يهودا الحريزى: تحكموني ص ٢٥٤ وما بعدها. وص ٣٧٣ وما بعدها.

يهوشع بلاوى: المصدر السابق ص ٥٠ – ٥١ .

٧٤- لقد سلك الحريزى فى هذه المقدمة العربية نفس مسلك المؤلفين العرب عندما كانوا يقدمون لمؤلفاتهم بافتتاحية تبدأ أيضا بحمد الله، والثناء على رسوله الكريم والإشارة إلى ذوى الفضل والكرم من الخلفاء والأمراء واهل الثقة والعلم، تلك الافتتاحية التي كان يطلق عليها أحيانا خطبة الكتاب .

٧٥- يهوشع بلاو: الافتتاحية العربية لكتاب تحكموني ص ٤٧ - ٤٨ .

٧٦- דן פגיס : חידוש ומסורת בשירת החול העברית : ספרד ואיטליה . עמ" 204 . בית הוצאת כתר . ירושלים בע"ם . 1976 .

٧٧- د. عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن ص ٣٥ .

ويضيف الباحث إلى ذلك تفسيرا لتنوع تلك المقامات، ويذكر إن هذا التنوع كان فكرة متعمدة عند الحريرى، نص عليها في مقدمة كتاب المقامات، وسماها "بالإحماض"، وهي كلمة مشتقة لغويا من إحماض الإبل، بمعنى أنها ترعى حلو المرعى حتى تمله، فتتركه إلى الحمض تأكل منه، فيذهب عنها الملل وتنشط للرعى. وقد سبق للشريشي الأندلسى شارح مقامات الحريرى شرح فكرة الإحماض وماذا كان يعنيه الحريرى. قال الشريشى "أراد به تنقلة في المقامات من حكاية فائقة، إلى قضية رائعة، ومن موعظة تُبكى إلى ملهية تسلى، وفى ذلك تنشيط وترغيب في قراءتها، ونفي للملل والكسل عن قارئها" .

انظر :

شرح المقامات للشريشي ج ١ . ص ٣٢ . نقلا عن الأدب المقارن ص ٣٥ .

٧٨- هـذه المقامة تضم ضمن شخصياتها إلى جانب شخصية الراوى والبطل - وهما كما قلنا سابقا أساس من أسس المقامة - مجموعة من الشخصيات الثانوية، وهى شخصيات نرى أنها مؤثرة في العمل الدرامى فى حالة إعداد مثل هذه المقامة للعمل المسرحى وذلك بما تخلقه هذه الشخصيات من حوار ممتع في المقامة. ويدور موضوعها حول أفضلية الكرم أو البخل. ولنا عود إلى ذلك عند

الحديث عن العناصر المسرحية في المقامة .وذلك في بحث مستقل ليس هذا مجاله.

٧٩- יהודה אלחריזי : תחכמוני . עמ" 322 .

والمعنى: "حدثنا هيمان الإزراحي: وحدث ذات يوم بينما كنت جالسا بين جماعة من المثقفين، ومع (بعض من) أهل الكرم الأصلاء، الذين يفيضون علينا من نغمات فكرهم عقود ياقوت، ومن سحب دروسهم تهطل الأمطار ..

٨٠- انظر: تحكموني ص ٢٠٨ .

٨١ـ تحكمونى: المقامة الحادية والعشرون. ص٢١٢

والمعنى: " فقال الراوى: وعندما سمعت كلمات حيفر القينى تيقنت أنه الوحيد فى الاحتيال ولا ثانى له. وقلت له: الواقع أنه ليس هناك من يضاهيك. فى معسول كلامك. وسوء أفعالك. فبلسانك تخدع الناس. وبسوء نواياك تجمع الرجل. تخون الراحين والغادين / وتجهز كالأسد على المواطنين والمقيمين"

٨٢ـ تحكمونى: ص ٢١٢ وهناك ملاحظة فى هذه المقامة، توضح بصورة خفية إلى حد ما عنصرية يهودا الحريزى عندما اختار الرجل الذى احتال عليه البطل رجلاً عربياً وليس يهودياً، ولا شك أنه لا يعنى من ذلك أن يصف العرب بنقاء السريرة وطيبة القلب، بقدر ما يتهمهم بالغفلة والسذاجة. وان كان أحد الباحثين يعلق على هذه التسمية بأن الحريزى اختار رجلاً عربياً ليجعل الراوى فى نهاية المقامة يستنكر على البطل فعلته، ويصفه أنه المحتال الأول.

انظر: דן אלמגור : שם . עמ' . 135 .

٨٣ـ تحكمونى : المقامة الرابعة والثلاثون . ص ٢٨٢ والمعنى :

دعانى اليوم أحد التجار إلى منزله لتناول وليمة / وبينما كنت أسير معه. بدأ يقص على غناه وعظمته. والجمال الذى تتمتع به زوجته. فقال لى: أعلم يا سيدى أن آبائى كانوا من علية القوم المعروفين. ومن أفضل الكرماء. وقد وهب الله والدى ثروة واحتراماً. ورفعة وبهاء. وقد ولدت محظوظاً. فكنت بهى الطلعة.

وعندما شب عودى تعلمت أساليب الفطنة. ولنا عود مرة أخرى إلى هذه المقامة في المبحث الثاني عند الحديث عن نقاط التلاقي والتشابه بين كل من المقامات عربية وعبرية وبين القصة الأسبانية الأولى مجهولة المؤلف إذ نضيف هذه المقامة إلى أهدافها هدفا يمكن أن يتلاقى مع بعض ما جاء في القصة الأسبانية.

٨٤ـ ربما يمكن تقبل الحديث فى مثل هذه الأمور من إنسان غير الزوج نفسه وعلى استحياء، أما أن يتحدث الزوج بنفسه عما يحدث بينه وبين زوجته فى حجرة نومهما. فهذا لم نتعوده فى مثل هذه الأعمال وخاصة أن الزوج فى مجتمع له تقاليده وأعرافه التى تتحاشى الحديث عن الزوجات أو حتى ذكرهن فى أى مجلس من المجالس. ولعل الحريزى فى اسهابه لهذا الحديث يريد أن يعطى صورة سلبية غير مستحبة لهذا التاجر المتباهى بثروته حتى أنه قد نسى تقاليده وأعرافه فى سبيل أن يطلع ضيفه على غناه ومظاهر ثروته، ولاشك أن هذه صورة المرفوضة كانت ضمن الصور التى تناولها الحريزى بالنقد .

٨٥ـ أطلق حاييم شيرمان فى كتابه الشعر العبرى فى الأندلس وبروفانس اسم "الزواج" على هذه المقامة بينما اسمها فى كتاب تحكمونى للحريزى هو" בענין זווג אשה כעורה . חשך משחור תארה ". أى "فى أمر زوج امرأة دميمة، أظلمت هيئتها من شدة سوادها" .

انظر: تحكمونى ص ٧٤ .

٨٦ـ من الثابت من خلال استعراض مقامات الحريزى أنه ـ مثل أصحاب المقامات العربية السابقة عليه ـ قد شكل من شخصية البطل انموذجاً فريداً متعدد المواهب والمهام ـ يختلف دوره من مقامة إلى أخرى، فى احداها يكون هو الضحية المجنى عليه، وفى أخرى يكون هو الجانى المخادع، ففى مقامة الزواج التى أشرنا إليها كان هو المجنى عليه، أما فى مقامة القروى الطيب فهو الجانى الذى لا يريد أن يعترف بما اقترفه مبرراً ذلك أن الناس جميعاً مخادعون، وان لم

تكن مخادعاً محتالاً فسوف تخدع ويحتال عليك. ولاشك أن تلك وجهة نظر ينظر بها الحريزى إلى بعض الفئات التى تصر على الاحتيال والخداع .

٨٧ـ دان المجور: مصدر سابق ص ١٣٦

٨٨ـ تحكمونى. ص ٣٧٥

ويبدو أن الأطباء اليهود بصفة عامة كانوا لا يتمتعون بسمعة طيبة فى مجتمعاتهم، وان تهكم الحريزى عليهم كان صورة من صورهم فى مجتمعاتهم. بل ان من جاء بعد الحريزى من ادباء اليهود قد تناول الأطباء أيضاً بالنقد والهجاء كما فعل يوسف بن زبارا فى كتابه ספר השעשועים أى كتاب المسامرات، مع أن ابن زبارا نفسه كان طبيباً .

٨٩ـ الجملة هنا غير واضحة ولعله يعنى أن المريض يتناول هذا الدواء كلما أحس بالشدة ثلاث مرات فى اليوم صباحاً وفى الظهيرة وعند المساء .

٩٠ـ نظراً للتقارب الشديد بين كل من المقامات العربية سواء لبديع الزمان أو للحريرى البصرى، فقد ذكر كثير من الباحثين أن الحريزى قد تاثر تأثراً كبيراً بما كانت عليه المقامات العربية شكلاً ومضموناً وصل فى بعض الأحيان حد النقل المباشر من المقامة العربية، ناهيك عن الشكل الفنى لها والمتطابق تقريباً بين كل من المقامتين. وحول هذه الملاحظة يمكن الرجوع إلى .

أ ـ חיים שירמן: לחקר מקורותיו של ספר תחכמוני ליהודה אלחריזי עמ' 198 – 202. תרביץ כג . תשי"ב .

ב ـ יהודה רצהבי: למקורותיו של תחכמוני. תרביץ כו. תשי"ז. עמ' 424

٩١ـ יהודית דישון: משוררי ספרד: המחברת השלישית בספר תחכמוני. עמ' 82. ספר ישראל לוין. הפקולטה למדעי הרוח. אוניברסיטת תל אביב. א. 1994 .

والجدير بالملاحظة أن يهوذا الحريزى كان يميل كثيراً إلى الاسهاب فى الوصف فى مقاماته التى يرجع مصدرها إلى المقابل العربى لها. من ذلك على

سبيل المثال ما يلاحظ فى المقامة التاسعة والعشرين من تحكمونى ومصدرها المقامة السابعة عشرة من مقامات بديع الزمان. وفى ذلك يقول الباحث اليهودى يوسف دانا عن اسهاب الحريزى "فهو عندما يصف لنا حياة الترف التى كان يعيشها (يقصد الأب فى المقامة المذكورة) فى الماضى لم يهمل أى جانب من جوانب هذه الحياة: الثياب، الطعام، الركوب ... ونحن نقرأ باهتمام رغم الاسهاب اذا ما قارنا ذلك بالوصف عند الهمذانى" .

انظر: د. يوسف دانا: الاصالة والانتحال فى كتاب تحكمونى للحاخام يهودا الحريزى ص ١٤. مجلة الشرق. العدد الأول. السنة الحادية عشر . كانون الثانى ١٩٨١.

٩٢ــ تحكمونى . المقدمة ص ١٣ .

٩٣ــ تحكمونى ص ٣١٤.

٩٤ــ تحكمونى ص ٣١٦

٩٥ــ وهى المقامة التى عنوانها يدور حول حوار الليل والنهار .

أنظر تحكمونى . ص ٣٠٨ .

٩٦ــ تحكمونى ص٣١١.

وترجمة البيتيين:

أنا صديق لكل من يطلبنى

أنا بحر فطنة لكل من ينقب عنى

أجول بين الآنام بعقلى

أتحول لأى جانب طبقاً لوقتى

وكلمة صديق هنا بحروفها الثلاثة تشكل فى نفس الوقت اسم البطل فكأنه يريد أن يقول له "أنا حيفر" .

٩٧ــ يوسف وأنا: مصدر سابق ص ١٠.

٩٨ــ كان سعديا سعيد الفيومى فى القرن العاشر الميلادى من أكبر المناصرين لفرقة الربانيين ضد القرائين، وكانت بينه وبين بعض زعماء القرائين مساجلات كل يرد على مزاعم الآخر ويدحض حججه من هؤلاء القرائين الذين كان لهم مواقف مناهضة لفكر الربانيين عنان بن داود الذى ينسب إليه تأسيس هذه الفرقة القرائية، كذلك سهل بن مصليح والبلخى وغيرهم. وكانت السامرية أقل تلك الفرق حواراً وجدالاً ولا يؤثر عنها ظهور شخصية سامرية مجادلة على نحو ما نجد في الفرقتين المذكورتين. حول هذه الفرق يمكن الرجوع إلى: الأثر الإسلامي في الفكر الديني اليهودي. للمؤلف.

٩٩ــ تحكمونى ص ١٧٢.

ونودّ أن ننبه هنا إلى ظاهرة متكررة خاصة بأسماء وعناوين المقامات ويمكن الوقوف عليها من خلال مقارنة قائمة المقامات فى نهاية مقدمة الحريزى سواء العبرية أو العربية. فمن خلال عناوين المقامات في كتابه تحكمونى نجد أن عنوان هذه المقامة هو " בויכוח המין והמאמין . זה על שמאל וזה על ימין .

أى: "فى حوار الكافر والمؤمن. هذا على اليسار وذاك على اليمين" وهو يعنى بذلك أن الكافر على الطريق الخطأ أما المؤمن فعلى الطريق المستقيم. أما نص ما جاء فى نهاية الافتتاحية العربية لعناوين المقامات خاصاً بالمقامة السابعة عشرة فهو: "مقامة الثلاثة فرق الموسوية. وضلال الفرقة السامرية. واحتجاج الفرقة الربانية على القرائية". وإذا كان مضمون العنوان العبرى والعربى يكاد أن يكون واحداً إلا أن نص العنوان نفسه قد يؤدى إلى اللبس أحياناً .

انظر:

يهوشع بلاد: الافتتاحية العربية. مصدر سابق ص ٥٠

١٠٠ــ يبدو أن حيفر القينى كان يجلس فى موقع الحاخامين ورجال الدين الذين يتوجه اليهم الجمهور بأسئلتهم يدل على ذلك توجه الجمهور إليه بطلب الاستفسار عن فرقة السامريين المنشقين، وحقيقة معتقدهم.

أنظر: تحكمونى ص ١٧٢ .

١٠١ ـ تحكمونى. نفس الصفحة .

١٠٢ـ عدم اعتراف بطل المقامة هنا بهذه الفرقه هو اعتقاد قديم ساد الفكر الدينى خاصة بين جمهور الربانيين، وأساس ذلك ان اليهود كانوا لاينسبون هذه الفرقة لبنى اسرائيل، وكان الحاخامون يطلقون عليهم مسمى "الكوثيون" رغم ان هؤلاء كانوا يسمون أنفسهم بالسامريين او بنى اسرائيل. ويعرف عن هذه الفرقة ان لها معتقدات خاصة بها منها أنهم لا يكنون حرمة لبيت المقدس، ولا يعظمونه، وان جبل جرزيم المتاخم لنابلس هو المكان المقدس والقبله الوحيده، ولهم أيضا توراة خاصة بهم لايعترفون الا بما جاء فيها .

ولمزيد من التفاصيل حول هذه الفرقة يمكن الرجوع إلى:

١ـ ابن حزم: الفصل فى الملل والنحل ط ص٧٨. مكتبة محمد على صبيح وأولاده . القاهرة ١٩٦٤ .

٢ـ د.حسن ظاظا: الفكر الدينى الاسرائيلى. اطواره ومذاهبه. ص٢٤٨. معهد البحوث والدراسات العربية. جامعة الدول العربية. القاهرة ١٩٧٢.

٣ـ د.عبدالرازق قنديل: الاثر الاسلامى فى الفكر الدينى اليهودى. ص٨٧-٨٩ مركز دراسات الشرق الاوسط. جامعة عين شمس ١٩٨٤ .

١٠٣ـ حرص الحريزى فى تكوين موضوعاته ان تجمع بين الفكر الأدبى واللغوى الدنيوى وبين الفكر الدينى كذلك. فمن المقامات التى يمكن تصنيفا دنيويا تهتم بأمور الفكر الأدبى كل من: المقامة السادسة عشر وموضوعها عن الألفاظ العويصة التى تحتاج الى شرح، كذلك فى المقامه الثانية والثلاثين التى تدور حول التشبيهات فى الشعر، والمقامة ٣٣ فى التجنيس فى الشعر أيضا ثم المقامة رقم ٤٤ عن الأمثال .

اما ما يتعلق بالمقامات التى تدور فى فلك الفكر الدينى فنذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: المقامة الخامسة عشره وهى مقامه عن صلوات موسى عليه

السلام والمقامة الخامسة والثلاثين عن عزرا، والخامسة والأربعين وفيها حكايات عن الزهد والزهاد .

١٠٤ــ د.على عبدالرءووف اليمبى: المقامة وباكورة قصص الشطار الأسبانى. دراسة مقارنة. ص٢٧- ٢٨. كتاب الرياض . مؤسسة اليمامه ١٩٩٧ .

١٠٥ــ من خلال استعراض المقامات سواء العربية أو العبرية امكن التعرف على العديد من النماذج الانسانية فى هذه المقامات التى مثل أدوارها بطل المقامه. ويرى بعض الباحثين ان تلك النماذج الانسانية لاأهمية لها فى الأدب المقارن إلا إذا تجاوزت نطاق اللغة التى كتبت بها بحيث يتأثر بها كتاب فى لغات اخرى، كما أنها. مهما اختلفت مصادرها -ذات سلطان على الوعى البشرى، لأنها تمثل أفكارا أو فلسفات ومعانى انسانية مصورة وحية ونابضة .

انظر: د.غنيمى هلال: النماذج الانسـانية فى الدراسـات الأدبـية المقارنه ص٧-١٤.دار نهضة مصر. القاهرة ١٩٥٧.

١٠٦ــ من تلك المقامات التى تعرف الراوى على بطلها منذ البداية مقامة البخلاء وهى المقامة الثانية عشرة فى تحكمونى ص١٢٣ والذى اعلن عنه الراوى بقوله: "وكان بينهم رأس المتحدثين حيفر القينى" .

١٠٧ــ تحكمونى: المقامة والعشرون ص٢٠٢.

وتتشابه خاتمة هذه المقامة إلى حد المطابقة مع خاتمة مقامة ابن صقبل "أشرين يهودا" عندما فاجأت الحسناء فى القصر الراوى، وأزالت خمارها فإذا هى رجل ضخم استل سيفه، وهدد الراوى بالقتل فوقع مغشيا عليه ولم يهدأ الا بعد ان كشف الرجل عن شخصيته وانه العدو لامى صديق الراوى.

١٠٨ــ من تلك المقامات على سبيل المثال لا الحصر المقامة الرابعة حيث أشارالبطل إلى اسمه فى مطلع البيتين اللذين انتهت بهما المقامة، وكذلك فى المقامة الثامنة، والمقامة العاشرة

انظر: تحكمونى صفحات : ٥٨-٩٤-١١٤ .

١٠٩ــ تحكمونى ص٥٨.

والمعنى "فسألت كبيرهم ان يعرفنى اسمه، ويفهمنى سره ".

فأجاب قائلا:

انا حيفر وتلك ثمارى وربما

أنا وهو أشبال البلاغة

فأنا أبنى سبل فهم مُدَمَّرة

وهو يقيم بقايا أشعار مُهشمة

وعندما استمعت إلى شعره، علمت انه هو صديقنا حيفر القينى. ولاشك انه هنا يعنى انه يحاول ان ينقذ ماحطمته الأيام من الفكر والتراث الأدبى اليهودى، وتلك هى الرسالة التى يسعى اليها الحريزى فى مقاماته .

١١٠ــ تحكمونى: المقدمة ص١٤.

وترجمة هذه العباره: "وفى كل ماذكرت فى هذا الكتاب، لم آخذ شيئا من كتاب الاسماعيلى إلا ماقد يكون سهوا، أو وصل إلى حوزتي عرضا دون أن أدرى. ولكن موضوعات هذا الكتاب أوجدتها من نفسي، والجديد قد جاء من قريب، ومن نفس يهودا خرج ...." والاسماعيلى هنا كناية عن العرب، وتلك سمة درج عليها شعراء العبرية ومؤلفوها فى العصر الوسيط كما ان "يهودا" هنا يقصد أى يهوذا الحريزى نفسه.

١١١ــ ويعزز هذا الاحتمال مانشره "يهودا رتسهافى" لنص مقامة عربية فى بحث له بعنوان" מקאמה ערבית בעטו של אלחריזי " اى مقامة عربية بقلم الحريزى، وذكر فى معرض حديثه ان تلك المقامة هى المقامه رقم ٤٦ فى كتاب تحكمونى. ويضاف إلى ذلك ان رتسهافى أيضا نشر بحثا له بعنوان" שריד מן המקאמה הערבית של אלחריזי " اى بقايا مقامة عربية للحريزى، وأشار إلى احتمال ان تكون هذه البقايا جزءا من المقامة الاولى غير ان المنشور من تلك البقايا لايدل على ماذهب اليه الباحث. وعلى هذا فإن احتمال كتابه الحريزى مقاماته بالعربية

اولا ثم نقلها إلى العبرية او العكس إحتمال وارد، وإلا فليس هناك مايدعو إلى كتابه مقدمة بالعربية ثم اخرى بالعبرية.

١١٢- ש. מ. שטרן: מקורה הערבי של " מקאמת התרנגול " לאלחריזי. עמ'. 87. תרביץ . יז. 1946.

١١٣- שם. שם.

١١٤- חיים שירמן: לחקר מקורותיו של ס. תחכמוני ליהודה אלחריזי. עמ' 199 . תרביץ . כ"ג . תשי"ב .

وفى بحث آخر للدكتور يوسف دانا بعنوان "الأصالة والانتحال فى كتاب تحكمونى" يؤكد الباحث أن الحريزى قد انتحل ما لا يقل عن ثمانى مقامات للهمذانى أوردها فى بحثه دون أن يشير إلى تلك المقامات أو يحدد موضعها.

انظر:

د.يوسف دانا: الأصالة والانتحال فى كتاب تحكمونى للحريزى. ص٧. مجلة الشرق ١٩٨١. العدد الأول . كانون الثانى .

١١٥ـ דן פגיס: חידוש ומסורת בשירת החול העברית . ספרד ואיטליה . עמ' 303 . בית הוצאת כתר . ירושלים . 1976 .

وقد بنى دان باجيس رأيه هذا بناءاً على دراسة للنصين العربى والعبرى، وذكر أن المقارنة العملية قد أثبتت بما لا يدع مجالا للشك أن الحريزى كان يأخذ المادة العربية ثم يعيد صياغتها، ونحن بدورنا نقول أن هذا الأسلوب فى التعامل مع النصوص أو المصادر الأخرى لاغبار عليه شريطة أن يعترف بالحق لأصحابه، ولا يعتبر من باب السرقات الأدبية. أما أن يأخذ نصا ليس له ويعيد صياغته وينسبه لنفسه فليس ذلك من الأمانة في شيء.

١١٦ـ حاييم شيرمان: المصدر السابق١٩٩. والمقامات التى عينها شيرمان هى :

١ـ المقامه القريضية (الاولى) للهمذانى تقابل المقامه الثالثه فى تحكمونى.

٢ـ المقامه الحا خطية (الخامسة عشرة)

٣ـ المقامه الاسدية (رقم٦) عند الهمذانى تقابل رقم ٣١عند الحريزى.
٤ـ المقامه البغداديه (رقم١٢) عند الهمذانى تقابل رقم ٢١ عند الحريزى.
٥ـ المقامه البخاريه (رقم١٧) عند الهمذانى تقابل رقم ٢٩ عند الحريزى.
٦ـ المقامه المضيرية (رقم٢٢) عند الهمذانى تقابل رقم ٣٤ عند الحريزى.
٧ـ المقامه الحرزية (رقم ٢٣) عند الهمذانى تقابل رقم ٣٨ عند الحريزى.
٨ـ المقامه الوعظية (رقم٢٦) عند الهمذانى تقابل المقامه الثانيه عند الحريزى.

١١٧ـ فرناندو لاجرانجا : مقامات ورسائل أندلسية . نصوص ودراسات ص٨٢ ترجمه :عبداللطيف عبدالحليم .دار الثقافة العربية .القاهرة ١٩٨٥.

١١٨ـ من الملاحظ ان الباحثين قد اختلفوا فى مسمى هذه المقامة العبرية. فحاييم شيرمان فى بحثه يسميها "مقامة الديك" بينما"دان المجور" يطلق عليها مقامة "الديك الواعظ" فى الوقت الذى نجد اسمها فى أصل كتاب تحكمونى غيرذلك تماما. وفى ذلك يمكن الرجوع الى :

ا- חיים שירמן : מקורה הערבי של מקאמת התרנגול לאלחריזי .
ب- דן אלמגור : סאטירה חברתית בספרות המקאמות . עמ' . 135 .
جـ- יהודה אלחריזי : תחכמוני . שער עשירי . עמ' 106 .

١١٩ـ تحكمونى. ص١١٠. والمعنى:

"استمعوا إلى أيها المنافقون، ويا اصحاب التسابيح. والذين جاءوا لتأدية الصلوات، وعظائم الأفعال، وتقديم النوايا. للمقيم فى الخلوات (الله). ولترفعوا الأكف إلى إله السماوات. ماذا تفيد الصلوات. ماذا تفيد الصلوات ونفوسكم بالدماء ملوثة. ولماذا تكثرون من التضرعات، وانتم تسفكون دماء الأبرياء والمحتاجين. وكيف تفكرون فى الصلاة. وانتم فى كل يوم تدبرون سفك دم الابرياء فلا تضيفوا قربانا (أو صلاة) غير مقبول، ولا تقربوا بيت الله. فأيديكم ملطخة بالدماء، وصلاتكم مزاح بلا اقتناع. لن تكفر عن ذنب، لأنها مجرد صلاة للذكرى، تذكر

بالإثم، فاندهشن الجمهور لشكواه، وسأل كل منهم الآخر عن الحدث الذى حدث له" .

١٢٠ــ يلاحظ المدقق فى ثنايا مقامات الحريزى العبرية انه بين الحين والآخر يحاول ان يقلل من فطنة العربى وذكائه، ويرميه بالسذاجة والغفله على نحو ماذكره فى مقامة خداع حيفر القينى للقروى العربى وتمكن من ان يتناول وجبه لحم على حسابه. او يحاول ان ينال من رمز من رموزه الاسلامية ويقضى على صاحبها كما في مقامة الديك أو لا يخدعنا مهاجمته لرجال الدين فى المعبد فهذا امر ينسحب أيضا على ماقلناه .

١٢١ــ من المقارنه بين النصين العربى والعبرى لمقامة الديك هذه يمكننا ان نقول كما قال شتيرن من قبل تعليقا على حديث الديك لجماعة المصلين بأن الحريزى لم يأت فى مقامته بجديد ، ولم يضف شيئا إلى أفكارها. فمبرارت الديك فى عدم الرغبة فى الذبح ــ سواء كان الذبح رغبة من القروى نفسه، أوتلبية لمطلب الضيف ــ نجدها نفس المبرارت فى العملين، مع اختلاف فى الصياغة، فقد كانت المقامة العربية اكثر ايجازا فى هذه الخطبة وفى عبارات محدودة، بينما أسهب الحريزى فى ذلك كثيرا.

١٢٢ــ انظر:

كتاب المحاضرة والمذاكره لموسى بن عزرا. نشره مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة.

١٢٣ــ تحكمونى. ص٤٣. المقامة الثالثة .

ومعنى العبارة: "اعلموا أن الشعر الراقى، الذى يمتلىء بالجواهر (المحسنات) ويوزن بذهب أوفير قد خرج من الأندلس، وفى أركان العالم تشعب، لأن أشعار الاندلسيين قوية مليحة، كانها قد اقتطعت من اللهب، وشعراؤهم أبطال (فحول)، وجميع شعراء العالم تابعون .

١٢٤ـ اختلف رأى الحريزى بالنسبه لتسلسل أسماء شعراء المجموعة الثانيه عن المجموعة الأولى، فبينما لم يرد إسم أى من شعراء المجموعة الأولى فى ترتيبه الزمنى نجده فى المجموعة الثانية يسلك اسلوب التسلسل الزمنى، ومن المحتمل ان الرؤية التاريخيه بالنسبة لشعراء المجموعة الأولى بالاضافه الى ماكان يتمتع به البعض منهم من شهره كبير سببا فى عدم الاهتمام بالتسلسل الزمنى، اما المجموعة الثانية ومعظمها كان اكثر قربا من الناحية الزمنية لعصر الحريزى، وربما كان منهم معاصرا له فأدى ذلك إلى ان يتبع فى الحديث عنهم التسلسل الزمنى.

١٢٥ـ يهوديت ديشون: المقامة الثالثة فى تحكمونى. ص٨٩.

١٢٦ـ يهوديت ديشون: نفس المصدر ص٩٤

١٢٧ـ א. מ . הברמן : ספר תחכמוני לר' יהודה אלחריזי . עמ' 113 . סיני . ירחון לתורה ، למדע ולספרות . שנה חמש עשרה . ניסן – אלול תשי"ב . הוצאת מוסד הרב קוק .

ونود ان ننبه إلى ان الجزء الذى جاء به هيرمان هنا وذكر انه من احدى مقدمات الحريزى لكتاب تحكمونى، لم نعثر عليه ضمن مقدمة طبعه طبوروفسكى والتى اعتمدنا عليها فى هذا البحث كما نود ان نقول ايضا ان ماذكره هيرمان فى بحثه المشار اليه يؤكد بما لايدع مجالا للشك ان يهودا الحريزى يبدو انه كان من الذين يفضلون الأكل على جميع الموائد، إذ لم يسبق ان وقفنا على أديب يكتب اربع مقدمات لعمل واحد، بل وبلغتين مختلفتين إلا إذا كان يلبس لكل مقام زيه المناسب الذى يدرّ عليه الدراهم، وينال من ورائه الهبات والعطايا حتى ولو بعدت مقدماته عن الحقيقة، وجانبت الصواب.

١٢٨ـ يعتبر أشربن يهودا هو الراوى فى هذه المقامة.

١٢٩ـ والعدو لامى هنا هو بطل المقامة، لم يتمكن الراوى بسب تنكره وحيله أن يكتشف شخصيته منذ البداية، وعندما شعر العدو لامى أن الموقف قد تأزّم مع

الراوى من المفاجآت التي لم يكن يتوقعها كشف عن شخصيته له. وذلك يحدث كثيرا عند الحريزى وبصورٍ مختلفة.

١٣٠ــ سليم شعشوع: مصدر سابق ص ١٠٠.

وفيما يتعلق بإشارة الباحث إلى أن ابن صقبل قد استخدم قصة عربية، لم يتمكن الباحثون والمحققون من العثور عليها في أصلها العربي، نود أن نشير إلى أن باحثة يهودية متخصصة في الأدب العبري الأندلسي، وفي المقامات على وجه التحديد قد ذكرت في بحث لها أن مصدر هذه القصة مستمد من إحدى قصص ألف ليلة وليلة، التي تتلخص في أن تاجرًا كان له حانوت في مقابل منزل خيّاط له زوجة جميلة. وقد لاحظت الزوجة أن التاجر كان دائم النظرِ إليها، فاتفقت مع زوجها على حيلة يمكن بها أن تستدرج هذا التاجر للسخرية منه بصورة أو بأخرى. عند ذلك دعت الزوجة ذلك التاجر إلى منزلها مدعية أنها وحدها بالمنزل، فاستجاب الرجل لدعوتها إلى آخر أحداث القصة التي وقع فيها التاجر ضحية لمكر الزوجة وزوجها.

انظر: يهوديت ديشون: مصدر سابق ص ٥٨.

١٣١ــ ولمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع، والمعايير التي أقامت الباحثة رأيها عليها يمكن الرجوع إلى البحث نفسه وعنوانه:

נאום אשר בן יהודה לשלמה אבן צקבל והמקאמה העשרים בתחכמוני ליהודה אלחריזי. מאזנים. עמ" 57- 65.

وفي هذا البحث حاولت الباحثة أن تثبت أن الحريزى قد تأثر بابن صقبل وأن مضمون مقامة العذارى السبع نقلله الحريزى من مضمون مقامة ابن صقبل مع وجود بعض التغييرات، وبيّنت كذلك علاقة مقامة الزواج للحريزى بمقامة ابن صقبل.

١٣٢ــ انظر تحكموني ص ٢٠٧.

١٣٣ـ هناك كثير من الباحثين ربطوا بين المقامة والمسرحية، وقالوا بإمكانية اعتبار المقامة أحد الأشكال المسرحية حتى ولو كانت المسرحية ذات الفصل الواحد وذلك على اعتبار أن المقامة تتضمن من ناحية الشكل الفني العديد من العناصر الفنية التي تشترك فيها مع المسرحية منها القصة، والشخصيات والحوار والنظارة أو المشاهدين وغير ذلك. وذاك موضوع يحتاج بلا شك إلى مزيد من البحث والدراسة التطبيقية على نصوص المقامات نرى أن ليس هنا مجال التوسع فيه. وسنفرد له إن شاء الله بحثا مستقلا نرجو أن نتمكن من الانتهاء منه في القريب.

المبحث الثانى

"التأثير"

بين المقامة وقصص البيكاريسك[1] الأسبانى

فى المبحث الأول، تحدثنا فى عجالة عن المقامة العربية التى كانت نشأتها فى المشرق العربى على يد مبدعها الأول وهو بديع الزمان الهمذانى، والذى يعتبره المؤرخون والنقاد فارس هذا الفن الفكرى والأدبى منذ بداياته الأولى. ثم جاء من بعده الحريرى البصرى ليكمل مسيرة هذا الفن، ويجدد فى نسيجه ويطوره حتى استقرت قواعده، وأصبح له مكانته التى عرف بها بين فنون الفكر العربى السائدة فى الشرق.

واستمر الحال وانتشرت مقامات الهمذانى والحريرى، وانتقلت إلى الغرب الإسلامى فى الأندلس واستقرت هناك، وأوجدت لها مكانا وسط المجتمع الأدبى الأندلسى، ذلك المجتمع الذى كان يضم بين عناصره عناصر بشرية مختلفة الجنس والدين، إلا أنها جميعها انصهرت مع بعضها هناك وتعايشت وسط المجتمع العربى الإسلامى المتسامح، دون فوارق. ومن بين تلك العناصر كان اليهود بمختلف طوائفهم المعروفة.

ومن خلال ما يذكره المؤرخون عنهم علمنا ان هؤلاء اليهود باعتبارهم أحد عناصر هذا المجتمع الفعال لم يكونوا بعيدين عن معرفة فن المقامه والإلمام به، فقد شدهم إليه بلغته الفصيحة، وبلاغة إسلوبه وغرابتها فى بعض الأحيان الأمر الذى جعل البعض من هؤلاء اليهود يحاول أن يلج إلى كوامن هذا الفن، والإسهام فيه بلغتهم العبرية. وكانت المحاولة الأولى من جانب سليمان بن صقيل، صاحب مقامة "اشر بن يهودا" والتى يقول عنها المؤرخون والنقاد أنها كانت واحدة من المصادر التى اعتمد عليها يهوذا الحريرى فى أحدى مقاماته على ما سبق أن ذكرنا من قبل، غير أن يهوذا الحريرى كان هو فارس هذا اللون الأدبى بين يهود الأندلس، وأول من أسس بحق فن المقامة العبرية فى الأندلس. وتأتى ذلك بعد محاولات جادة من جانبه بدأت بترجمة مقامات الحريرى البصرى إلى اللغة العبرية، وإن لم يكمل

ترجمتها وآثر أن يتحول إلى الكتابه مباشرة وبلغته العبرية، متخذاً من أساليب وفكر بديع الزمان والحريرى البصرى نموذجا احتذى به فيما دونه من مقامات عبرية. وقد استخدم الحريرى نفس الأدوات الفنية العربية فى هذا الشأن، حتى ذاعت شهرته بين يهود عصره باعتباره أول أو أشهر من أوجد فى الفكر الأدبى اليهودى ما لم تكن العبرية تعرفه أو على دراية به سواء كان ذلك فى المشرق العربى أو الغرب الإسلامى ونعنى بذلك فن المقامة العبرية، الأمر الذى أدى إلى انتشار هذه المقامات، ومن ثم فقد ترجمت بعد ذلك إلى لغات مختلفة، وأصبحت ركيزه يعتمد عليها كتاب المقامات العبرية بعد ذلك فى العديد من البلدان غير الأندلس أمثال عمانوئيل الرومى فى إيطاليا، والضاهرى فى اليمن وغيرهما، فقد ذكر عمانوئيل يهوذا الحريزى فى مقدمته لمقاماته وفى بعض مواضع أخرى فى هذه المقامات الأمر الذى يدل على معرفته بمقامات الحريزى العبرية وربما معرفته أيضاً بترجمته العبرية لمقامات الحريرى البصرى. يضاف إلى ذلك احتمال تأثر كتاب آخرين فى لغات مختلفة من فكر ومضامين المقامات، والسير على منوالها كما يشير إلى ذلك معظم المؤرخين والنقاد.

وفى غضون القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، ظهر فى الأندلس فن أدب غير مسبوق فى شكله الفنى ومحتواه، وإن كان يقترب فى منهجة من منهج المقامات. وقد عرف هذا الفن فيما بعد بقصص الشطار والصعاليك الأسبانية أو كما أطلق عليها مؤرخو الأدب الأسبانى مسمى "قصص البيكاريسك". وبدأ الاتجاه إلى دراسة هذا الفن الجديد من حيث أشكاله الفنية، ومضامينة ونشأته، ومدى علاقته بالآداب الأخرى وذلك كله فى محاولة للوصول إلى التعرف على مصادر هذا الأدب، وأصالته.

وكانت المصادر العربية واحدة من تلك المصادر المختلفة التى طرحت على ساحة البحث باعتبار ما للفكر العربى من دور فى الفكر الأوروبى بصفة عامة، واتجه المؤرخون والنقاد إلى المقامة العربية واحتمال أن تكون أحد الروافد المؤثرة

فى تلك القصص، وبحثوا فى مدى علاقة تلك المقامات بقصص الصعلكة الأسبانية بالإضافة إلى مصادر عربية أخرى غيرها يُعتقد أيضاً أنها كان لها دورها الفعّال فى مسيرة تلك القصص. وفى هذه العجلة نحاول أن نتعرف على هذا الفن الاسبانى، وما دار حوله من آراء متفاوته أبداها الباحثون والنقاد حول مصادره وفنيته والعلاقة التى قد تربطه بفن المقامات العربية، وعما إذا كانت المقامات العبرية تعد همزة وصل بين هذا الفن الأسبانى الجديد وبين المقامات العربية، باعتبار أن القالب الفنى للمقامة العبرية لا يختلف فى كثير عن القالب الفنى للمقامة العربية، بل هو استمرار له بعد أن لوحظ أن مؤلفى المقامة العبرية قد توسموا نفس خطى مبدعى المقامات العربية على ما تقدم ذكره .

قصص البيكاريسك الأسبانية :

سبق أن ذكرنا أنه من الثابت تاريخيا أن هذا المجتمع الأسبانى ــ سواء قبل الفتح العربى له أو بعده ــ لم يكن مجتمعا نقيا عرقياً، بل كان يتكون من أجناس متعددة تشكل مع بعضها نسيج هذا المجتمع. ويعتبر المسلمون واليهود بعد الفتح العربى للأندلس من أهم أجناس هذا المجتمع. كما أنه من الثابت أيضا أن اليهود منذ ما قبل الفتح كانوا "يؤلفون عشر عدد السكان فى أسبانيا المسيحية".[٢] ويذكر المؤرخون أن هؤلاء اليهود لم يكن مرغوبا فى تواجدهم وسط المجتمع الأسبانى المسيحى لفترات طويلة، ومن هنا تعرضوا للعديد من ألوان الاضطهاد اجتماعيا ودينيا فقد اضطهدتهم أسبانيا المسيحية مدى ألف سنة، وأخضعوهم لضرائب مهنية، وقروض مغتصبة، ولمصادرة الأموال، والاغتيال والتعميد الاجبارى، وأرغموهم على الاستماع إلى العظات المسيحية وأجبروهم ــ حتى فى معابدهم ــ على التنصر.

وعلى الرغم من ذلك كله فقد بقى اليهود بين هذا الكيان المسيحى أملا فى الخلاص من هذا الظلم الواقع عليهم خاصة وأنهم كانوا على علم تام بأخبار اخوانهم اليهود فى المشرق العربى، وما أتاحه لهم المسلمون من حرية، وتسامح

وعدم التعرض لهم خاصة فيما يتعلق بمعتقداتهم الدينية. وفى سبيل هذا الأمل فى الخلاص إذ استغل هؤلاء اليهود كل فرصة للتطور والاستفاده قدر المستطاع من الأوضاع القائمة هناك، والعمل على الارتقاء بحياتهم وخاصة الحياة الفكرية والعلمية كلما سنحت لهم الفرصة لذلك. وكان الفتح الاسلامى للأندلس فاتحة خير على هؤلاء اليهود، حيث استفادوا كثيرا من سماحة الإسلام والمسلمين، وانتعشت أحوالهم الاجتماعية والاقتصادية، وتبع ذلك انتعاش فى حياتهم الفكرية حتى أنهم أطلقوا على تلك الفترة التى عاشوها فى كنف المسلمين "العصر الذهبى" لليهود. وتراثهم الفكرى والشعرى والدينى الذى خلفوه عن تلك الفترة خير شاهد على مدى تقدمهم فكريا فى تلك الآونه، مع الوضع فى الاعتبار أنهم لم يكونوا فى انتاجهم الفكرى سوى مقلدين وناقلين لمناهج الفكر العربى بصفة عامة.

وفى نهاية القرن الخامس عشر عندما قدر للعرب الخروج من الأندلس، أُجبر اليهود أيضا على الخروج معهم. ومع بداية القرن السادس عشر خاصة عندما أسس الكاردينال اكسيمينس عام ١٥٠٨م جامعة القلعة، وأبدى اهتماما بالكتاب المقدس مستعينا بمجموعة كبيرة من العلماء فى اللغة هناك، نجد أن اليهود قد انتهزوا تلك الفرصة، وساهموا فى هذا العمل وغيره، فقد ذكر ول ديورانت جانبا من تلك المساهمات حيث نشر ثلاثة من اليهود المتنصرين علمهم باللغة العبرية.[٣] فإذا كان هؤلاء اليهود قد ساهموا مساهمة فعالة بلغتهم العبرية، وبعلومهم ومعارفهم فى المجالات المتعلقة بالكتاب المقدس، فليس من المستحيل أن تكون لهؤلاء اليهود اسهامات أخرى فى مجالات فكرية وعلمية أخرى، خاصة وقد عرف عن الكثيرين منهم معرفتهم وتمكنهم من العديد من اللغات غير العبرية خاصة العربية والقشتالية واللاتينية. ولهذا فمما لاشك فيه أنهم قد استفادوا كثيرا من تلك اللغات التى يعرفونها وأنها قد أعانتهم على أعمال الترجمة التى اشتهروا بها منذ القرن الثانى عشر سواء فى الأندلس أو غيرها.

وفى القرن السادس عشر بـــدأ فى أسبانيا باكورة جنس أدبى غير مسبوق وهو الذى اصطلح عليه بعد ذلك باسم قصص البيكاريسك، وقد بدأت هذه القصص فـــى أول أمرها مجهولة المؤلف، وأول ظهور لبـــاكورة هذا الفن كان عـــام ١٥٥٤ أى فى منتصف القرن السادس عشر الميلادى. ويعتبـــر المؤرخـــون والنقـــاد قصـــة Lazorillo De Tor mes أول قصص هذا النوع. وقد قام الدكتور عبد الرحمن بدوى بترجمة هذا العنوان إلى "حياة لثريو دى تورمس".[٤] وبصفة عامـــة فـــإن "قصـــص البيكاريسك تحكى عن مغامرات غير شريفة للبيكارون"،[٥] ويبدو أن ظهـــور هـــذا اللون الأدبى قد كان نتيجة الاتجاه إلى ابتداع نماذج أدبية جديدة فى ذلـــك الوقـــت. يؤيد هذا ما يذكره أحد الباحثين اليهود فى الأدب العبرى الأندلسى فيقـــول: "بينمـــا كان الشرق مرتبطا بتطوير المقامة الكلاسيكية على غرار الحريرى، كان الغـــرب الاوربى مرتبطا بتفرع هذا النوع، وانتاج انواع قريبة منه، وفى نفس الوقت تشطت المذاهب الفكرية فى المناطق التى استولى عليها المسيحيون واحتلوهـــا".[٦] ويجمـــع الباحثون فى هذا المجال على أن هناك أسبابا أدت إلى ظهـــور هـــذا النـــوع مـــن القصص منها ما يرجع إلى أسباب أدبية، ومنها ما يرجع إلـــى أســـباب اجتماعيـــة وطبقية. خاصة وأن تعظيم عصر النهضة كان قد بدا واضحا فـــى ألـــوان أدبيـــة أسبانية دون مراعاة لأحوال الطبقات الدنيا فى المجتمع أو التعبير عن أحوالها. فقـــد ظهر التعظيم فى "الشعر الغنائى، وقصص الرعاة، وكذلك فـــى قصـــص الفرســـان والمغامرات التى لم يكن يظهر فيها سوى المشاعر السامية، والمجد والحب المثالى. بينما يغيب الواقع العامى فى الحياة العادية مثل العواطف الدنيا، والحاجـــة والألـــم. وعلى هذا يرى كثير من النقاد أن قصص البيكاريسك قد ظهرت كرد فعل للراعـــى المثالى وللفارس البطل".[٧]

ومن هذا المنطق وجد ان قصص البيكاريسك قد اتجهت إلى الإهتمـــام بالحيـــاة العادية التى تعيش فيها الطبقة الدنيا، بل والوضيعة من المجتمع، واعتنت برصد كل ما يتعلق بها سواء كانت حسنة أو سيئة فهى بذلك تعد "قصص العـــادات والتقاليـــد

الدنيا فى المجتمع ... وتختص بأن المغامرات فيها يحكيها المؤلف على لسانه كأنها حدثت له، وهى ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه، ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج فى سفره. وحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع، ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته".(٨)

بدأ هذا الفن القصصى بقصة: Lazarillo De Tormes "حياة لثريو دى تورمس" وهى قصة يجمع الباحثون على أنها مجهولة المؤلف. وان كان هناك من الباحثين من وضع افتراضات للكشف عن هويات يمكن أن ينسب المؤلف لإحداها على ما سيأتى ذكره بعد. "والشىء الوحيد اليقين هو أن أقدم طبعات وصلتنا لهذا الكتاب طبعات ثلاث تحمل كلها تاريخ سنه ١٥٥٤. إحداهما تمت فى القلعة Alcala، والثانية فى برغش Burgas، والثالثة فى أنفرس".(٩)ويشير الدكتور عبد الرحمن بدوى ــ مترجم القصة ــ فى مقدمته إلى أن طبعة القلعة هى الطبعة الأكثر تحديداً لتاريخ النشر إذ أنها تحمل تاريخاً تفصيلياً ومحدداً وهو ٢٦ فبراير سنه ١٥٥٤م وذلك على الرغم من أن هذه الطبعة ترمز إلى وجود طبعة سابقة، فقد ذكر على صفحة عنوانها عبارة : "طبعة جديدة، ومصححة ومزيدة من جديد فى هذه الطبعة الثانية".(١٠)الأمر الذى يشير إلى أنه كانت هناك طبعة أولى غير أنها من المحتمل أن تكون قد فقدت.

وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر ظهرت قصة اخرى بعنوان "جوثمان دى الفاراتشى Guzman de AL Farache" للكاتب الأسبانى ماتيو اليمان Mateo Aleman وذلك حوالى عام ١٥٩٩.(١١)كما كتب أيضا لويس باليه دى جويبيرا Luis Velez De Guevara قصة بعنوان "الشيطان الاعرج" وقد نشرت هذه القصة فى النصف الأول من القرن السابع عشر (١٦٤١). وتدور هذه القصة حول طالب يتمكن من الهرب من وجه العدالة عن طريق أسطح المنازل، ويدخل على أحد علماء الفلك وهو فى صومعته، وكان فى حوزه هذا العالم شيطان أعرج مسحور حبسه داخل زجاجة. غير أن الطالب يتمكن من فك سحر هذا الشيطان

المحبوس داخل الزجاجة، وفى مقابل ذلك يعرض عليه الشيطان أن يصحبه ويطلعه على أماكن واناس العاصمة مدريد. ويوافق الطالب على ما اقترحه عليه الشيطان، فيطير به الشيطان الى أعلى برج السلفادور، ومن هناك يشاهد العاصمة مدريد فى منظر إجمالى عام. ويتمكن الشيطان من أن يفاجيء سكان المدينة وهم فى وضع لا يتخيلون على الإطلاق أنه يمكن أن يراهم فيه أحد (حالة عرى). وتستمر القصة حيث يحمل الشيطان الطالب ويتجول به فى أنحاء أسبانيا" وهذه القصة تكشف نية الهجاء لدى الكاتب. وقد جرت العادة على تصنيف هذه القصة بانها قصة هجاء اجتماعى أكثر منها قصة من قصص البيكاريسك".(١٢)

ويشهد القرن السابع عشر ازدهار واكتمال قصص البيكاريسك الأسبانية، وتذكر المصادر التى أرَّخت للأدب الأسبانى وتطوره أن هناك اختلافا قد حدث فى نسيج تلك القصص فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. وأن أوجه الاختلاف بين تلك القصص يكمن فى أنها كانت فى القرن السابع عشر " تتميز بالتشاؤم والتشويه الكاريكاتورى، والنقد الاجتماعى، والوعى بان البيكارو يدرك وجوده ومعناه كطبقة اجتماعية، كما تتميز أيضا بإضافة فقرات طويلة من التأمل فى الاخلاقيات".(١٣) ولايزال الباحثون يذكرون أن هناك العديد من تلك القصص تنتمى إلى تلك الفترة وتمثلها، ونعنى بها فترة القرن السابع عشر والتى ظهرت فيها قصة خوتشينا والسايس ماركوس دى اوبريبون".(١٤)وعلى أيه حال فإن الباحثين فى الأدب الأسبانى يذكرون أن هناك اتجاهين جمع بينهما الأدب الأسبانى، هذان الاتجاهان يتمثلان فى الواقعية والمثالية، ويذكرون أن الواقعية فى هذا الأدب كانت تناسب ذوق وطبيعة الطبقات الشعبية، وخير مثال لها قصة "حياة لثريو دى تورمس"، المجهولة المؤلف.(١٥)

وإذا كانت هذه القصة طبقا لما يذكره الباحثون فى الأدب الأسبانى كانت تناسب ذوق وطبيعة الطبقة الشعبية، فهذا يعنى وطبقا لاستقراء التاريخ تعدد الطبقات الاجتماعية فى هذا المجتمع الأسبانى فى ذلك الوقت. وبالتالى فلابد أن يكون لكل

طبقة من هذه الطبقات ملامحها وخصائصها ومواصفاتها التى تميزها من الطبقات الاخرى. من هذه الطبقات كانت طبقة الحكام ومن بيدهم مقاليد الامور والسلطة المدنية، وكذلك طبقة رجال الدين او الكنيسة من القساوسة والرهبان وأتباعهم، وهذه الطبقة بصفة خاصة كان يعمل لها حسابها فى أسبانيا بل وفى غيرها من البلدان فى العصور الوسطى، إذ وصل بهم الأمر فى كثير من الأحيان إلى قدرتهم على أن يسلبوا السلطة المدنية من الحكام والامراء، أو على أقل تقدير يشاركونهم سلطانهم تحت ستار الدين بحيث لا يستطيع هؤلاء الحكام الانفراد الكامل بالسلطة إلا بعد مباركة رجال الدين ورضاهم، الأمر الذى أدى إلى استفحال نفوذ هؤلاء القساوسة وفرض سلطانهم فرضا تاما.

محتوى القصة ومن مؤلفها ؟ :

فإذا كانت القصة الأولى من هذا الفن القصصى والمتعارف عليه بمسمى قصص البيكاريسك هى قصة حياة "لثريو دى تومس"(١٦) والتى قام الدكتور عبد الرحمن بدوى بترجمتها عن لغتها الأصلية وهى الأسبانية إلى اللغة العربية، وإذا كان المؤرخون والنقاد والباحثون فى الأدب الأسبانى بصفة خاصة قد أجمعوا على أن تلك القصة مجهولة المؤلف منذ أن ظهرت فى طبعاتها الأولى المختلفة، وأنه قد ثار جدل كبير وافتراضات كثيرة بين الباحثين والمؤرخين حول حقيقة هذا المؤلف المجهول الهوية وذلك فى محاولة إلى الوصول إلى هويته ومن يكون هذا المجهول. فإننا نحاول هنا أن نجتهد فى إيجاز بعض من تلك الآراء التى ظهرت من خلال البحث والدراسة من جانب الباحثين، علّنا نستطيع أن نصل إلى نتيجة مرضية ربما تكون بداية لحسم هذا الجدل حول مجهولية هذا المؤلف من ناحية، وبالتالى قد نصل من خلالها إلى الوقوف على علاقة هذا الفن القصصى بفن المقامة بصفة عامة. غير أننا قبل أن نلج إلى البحث حول مجهولية المؤلف نجد أننا لابد أن نتعرف فى إيجاز سريع إلى محتوى هذه القصة، تلك التى يقول عنها الباحثون أنها لا تخرج عن أن تكون سيرة ذاتية لحياة بطلها "لثريودى تورمس".

محتـــوى القصـــة :

يحكى لثريودى تورمس حكايته منذ البداية بضمير المتكلم وكأنه يسرد للقارىء سيرته الذاتية وما لاقاه فى حياته من ألوان العنف والاضهاد فــى اســلوب يقتــرب كثيرا من اسلوب النقد الاجتماعى لشرائح معينة من شرائح المجتمــع الــذى كــان يعيش فيه وإن لم يشمل هذا النقد كل تلك الشرائح والطبقات الاجتماعية فى عصره، وإنما ذكر البعض منها وبصفة خاصة تلك التى اقترب منها وتعامل معهــا وجهــا لوجه، وهم أولئك السادة الذين شاء قدره أن يعمل فى خدمتهم وطبقا لإرادتهم منــذ طفولته القاسية فى أعقاب وفاة والده الذى اتهم بالاختلاس والذى أدى إلى سجنه ثــم وفاته بعد ذلك، الأمر الذى اضطرت معه والدته مكرهةً إلى تركه فى كنــف ذلــك الأعمى الذى يمثل شريحة من شرائح المجتمع تتميز بالخداع والغش والتحايــل[١٧]، غير مبالين سوى بما يتعلق بمصلحتهم الشخصية وما يمكن أن يعود عليهم بــالنفع وجنى الأموال أو الهبات. ويقص لثريو العديد من السبل غير المرضية التــى كــان يسلكها ويتبعها ذلك الأعمى مرتديا لذلك الثوب المناسب، فيرتدى ثوب الواعظ التقى الذى يزعم دائما أن فى جعبته مواعظ وخطب لكل المناسبات، ويصفة لثريو دائمــا بالمكر والدهاء فيقول عنه "لم يخلق مثله مكراً ودهاءً، لقد كان فى مهنته نسراً، فقــد كان يحفظ أكثر من مائة موعظة يلقيها بلهجة خاشعة رصينة رنانة جداً، حتى أنــه كان يجعل الكنيسة التى يلقيها فيها ترن أعلى رنين ... وفضلا عن ذلك فقد كانــت له آلاف الطرق الأخرى لاستخلاص المال"[١٨]. ويذكر الكثير من حيل ذلك الأعمى ومواقفة معه التى انتهت بهروبه منه غير آسف على ذلك على الرغم من أنــه قــد خرج إلى المجهول دون أن يكون لديه ما يستعين به على قسوة أيامه معه. وينتهــى بذلك الفصل الأول من فصول القصة.

وفى الفصل الثانى ينتقل لثريو فى مسيره حياته إلــى الحــديث عــن علاقتــه بانموذج آخر من نماذج مجتمعه الذين تعامل معهم أو بعبارة اخرى عــاش تحــت إمرتهم وسطوتهم، هذا النموذج هو القسيس ورجل الدين الذى توســم فيــه الشــفقة

والحنان على غير ماظهر منه بعد ذلك ــ فسأله لثريو فى البداية صدقة من عنـده "فسألنى هل أعرف خدمة القداس. فقلت له: نعم. وكان ذلك حقاً، ذلك أن الأعمـى البائس علمنى وهو يسىء معاملتى، آلاف الأشياء الحسنة ومن بينها ذلك. وأخيـراً قبل القسيس أن أدخل فى خدمته".(١٩)وكان لثريو يأمل أن يكون ذلك بدايـة طيبـة لمسيرة حياته، إلا أنه قد أصيب بخيبة أمل لمرافقته ذلك القسيس، وقد عبر عن تلك الخيبة فى عبارته التى يقول فيها بعد أن التحق بخدمة هذا القسيس: "فإذا بى ألجـو من الرعد لأسقط فى البرق".(٢٠)

ويستمر لثريو فى سرد الأحداث والمواقف المتعددة التى عايشها، وتعايش معها وهو فى خدمة ذلك القسيس الذى كان يدعى الورع والتقوى فى الوقت الذى لم يكن همه فى حياته سوى الاتجار بالدين، وجمع الأموال والصـداقات بشـتى الطـرق والوسائل، ومع ذلك لم يكن يعطى لثريو منها شيئا رغم علمه بشده حاجته إلى مـا يشبع جوعه الدائم على الأقل، وكل ما كان يجود عليه به "بصله" واحدة يعطيها لـه كل أربعة أيام. ولاينسى لثريو فى معرض حديثة أن يذكر أن هـذا القسـيس كـان يحسب عدد البصل الذى عنده، والذى كان يحتفظ به غرفة فى أعلى البيت والويـل له إذا تعدى مايسمح له به القسيس ولذلك يقول: "لو تجاسرت وتجـاوزت حصـتى المعلومة، لدفعت ثمن ذلك غاليا حتى أنى كنت أتضور جوعا".(٢١)

وعبثا حاول لثريو أن يتعامل مع القسيس بطريق الخداع والمكر كما كان يفعـل مع الأعمى لكى يحصل منه على ما يسد رمقه من الطعام الذى يعلم جيداً أنه متوفر بكثرة لدى هذا القسيس، وأنه كان يحتفظ به فى صندوق يحمل مفتاحه معـه وفـى ذلك يقول: "أما اتخاذ الحيل فلم أجد إليه سبيلا معه، لأننى لم أعرف من أين أهاجمه وحتى لو عرفت شيئا من ذلك لما كان فى وسعى خداع القسـيس مثلمـا خـدعت الأعمى، غفرا الله له ... لأن الاعمى، وإن كان داهية، فإنه كان محروما من حـس البصر، هذا الحس الثمين، ولم يكن يرانى. أما ذاك القسيس فلم يشهد له مثيل فـى حدة البصر".(٢٢)والغريب فى الأمر كما يفهم من خلال القصة أن هذا القسيس كـان

دائما مايوهم لثريو أنه لا يتعمد أن يبخل عليه بشيء، إنما تلك هى طبيعة القسيسين التى تستوجب أن يكونوا متقللين جدا فى طعامهم وشرابهم. ويضرب مثلا بنفسه فهو ليس مثل الآخرين إسرافا فى طعامهم وشرابهم. وبطبيعة الحال لم يكن هذا القول الماكر ليخدع لثريو ويصدقة، ولكن لا حيله له فى التغلب على هذا الوضع. ورغم حرص القسيس ومتابعته المستمرة لحركات خادمه وأفعاله، إلا أن لثريو قد تمكن فى النهاية من التمايل عليه وخداعه وذلك عن طريق اصطناع مفتاح آخر للصندوق الذى يضع فيه القسيس الخبز والطعام. وبذلك تمكن من أن ينعم لفترة من الوقت بهذا الطعام المخزون الى أن اكتشف القسيس حيلته، وكان عقابه لخادمه قاسيا أفقده الوعى لمدة ثلاثة أيام، ظل فيها تحت وطأه المرض والألم. وعندما استرد بعضا من عافيته طرده القسيس من خدمته.

وتستمر بقية فصول القصة يروى فيها لثريو ما عاناه فى حياته، وتنقله من سيد إلى آخر عسى أن يكون فى ذلك التنقل صلاحاً لاموره وحياته، غير أن الحال لم يستقر به أبداً. ومن خلال ما رواه فى هذه الفصول يمكن التعرف على نماذج أخرى من شرائح مجتمعه منها ذلك الراهب الذى كان يهتم دائماً بالشئون الدنيوية، والزيارات المستمرة، إلا أنه كان إلى حد ما أفضل من سابقيه، فقد منحه هذا الراهب أول حذاء استهلكه فى حياته. ومع ذلك نجد لثريو يتركه دون أن يفصح عن سبب ذلك. بعده ينتقل إلى خدمة شخصية أخرى، شخصية رجل يبيع صكوك الغفران بأساليب ملتويه يقول عنها وعنه لثريو: "وكان أجرأ وأوقح وأمكر مروج صكوك غفران شاهدته أو توقعت مشاهدته، أو شهده إنسان، لأنه كان يتخذ فى هذا السبيل وسائل وطرقاً ويحتال بحيل دقيقة جداً".[٢٣]

وفى الفصل السادس نجد لثريو يروى لأول مرة عن تحسن أحواله المعيشية وذلك بعد أن التحق بخدمة راعى الهيكل فى الكنيسة الكبرى، ويبدوا أن هذا الراعى وهو بلا شك يعد من طبقة رجال الدين، ولكن من نوعية مختلفة عن النوعيات السابقة ولذلك يقول عنه لثريو معترفاً بفضله فى تبدل أمور حياته: "أجر لى حماراً

قوياً، وأربع جرار وكرباجاً، لأحمل الماء فى المدينة. وكانت هذه أول درجة من درجات السلم الذى رقيت لبلوغ الحياة الكريمة. لأنى كنت أصيب شبعى. وفى كل يوم كنت آتى بالمكسب وقدره ثلاثون مرابطياً إلى سيدى، فيما عدا يوم السبت حيث كنت أحتفظ بالمكسب لنفسى، وفضلاً عن ذلك فإن ما يزيد عن الثلاثين مرابطياً فى كل يوم كان من حقى.[٢٤] وقد وفق لثريو فى تلك المهنة، وتقدم فيها، حتى أنه بعد أربعة أعوام تمكن بفضل ما تمكن من ادخاره من أن يشترى لنفسه ملابس مشرفة على حد قوله وإن كانت قديمة ومستعملة. ودفعه ذلك الشراء المتواضع إلى أن يطلب من سيده أن يسترد حماره لأنه لم يعد راغباً فى تلك المهنة.

كانت نهاية المطاف بلثريو هو قيامه بالعمل منادياً على الخمور التى تباع فى هذه المدينة. وكذلك ما يمكن بيعه أو الأشياء الضائعة، وقد لجأ إلى تلك المهنة بعد أن عمل مساعداً لشرطى غير أنه ما لبث أن ترك هذه المهنة لإحساسه بمخاطرها، وكثرة تعرضه لمضايقات المجرمين والخارجين على القانون لذلك فضل أن يعمل منادياً عمومياً كما يقول، وحالفه الحظ فى ذلك واشتهر "حتى أن من لديه خمر أو شىء آخر يريد بيعه فإنه يعتقد أنه لن يكسب إلاّ إذا نادى عليه لثريو دى تورمس".[٢٥] وقد كان ينادى أيضاً على خمور رئيس القساوسة الذى زوجه إحدى خادماته، ولم يندم على ذلك رغم ما كان يردده الناس بإن هناك علاقة بين هذه الزوجة وبين رئيس القساوسة، وكان لثريو ينكر ذلك واستمر يقوم بعمله، ويحتفظ بزوجته وقد أقسم على أمانتها وأنها "امرأة فاضلة مثل أية امرأة أخرى تسكن طليطلة، ومن يقل عكس هذا سأقتله".[٢٦] وبهذه العبارة تنتهى أول قصة من قصص البيكاريسك الأسبانية. التى شغلت حيزاً كبيراً من فكر الباحثين ومؤرخى الأدب الأسبانى بصفة خاصة ولفترات طويلة"

مؤلف القصة المجهول :

من الواضح أن الساحة الأدبية والبحثية لم تتوقف على مدى أجيال كثيرة، وشغلت نفسها وقراءها بمحاولة حسم مسألة الوصول إلى معرفة حقيقة مؤلف قصة

"لثريو دى تورمس" وتم طرح العديد من الفرضيات فى هذا الشأن والتى قد تساعد على تحديد هويته ومعرفته وفى المقدمة التى قدم بها مترجم القصة نجده قد عرض لما أثير حول هذا الموضوع من آراء واقتراحات مختلفة قد تؤدى إلى تحديد هوية المؤلف، ورد على بعضها من زوايا مختلفة، وتحفظ على البعض الآخر على نحو ما هو مبين فى تلك المقدمة.(٢٧)

من بين تلك الآراء العديدة التى عرضها المترجم ما ذكره حول ما قاله أمريكو كاستر من افتراض حول هذا المؤلف حيث ذكر قوله "وجاء أمريكو كاسترو صاحب كتاب أسبانيا فى تاريخها (١٩٤٨) فاقترح فى مقدمة طبعته لكتابنا هذا فرضاً مختلفاً تماماً عن الفروض السابقة، وهو أن يكون مؤلف الكتاب أحد المتنصرة من اليهود "Convesos" أو أبناء اليهود الذين حُمِلوا على اعتناق المسيحية فامتلأت نفوسهم مرارة ضد المسيحية والكنيسة، إذ أن كتابنا هذا حافل خصوصاً بنقد رجال الكنيسة، أمرّ نقد وأقواه نفوذاً."(٢٨) ثم يستمر المترجم فى عرض وجهة نظر أمريكو كاسترو هذا التى أعلن عنها، وما أتى به من قرائن وجد أنها قد تعضد رأيه وما ذهب إليه فيقول المترجم: "ويعتقد كاسترو أن ورود التعبير "يخلق من جديد" (فى بداية الفصل الثالث)(٢٩)الذى يطبقه ليثريو على خلق العالم هو تعبير عن فكره فى الخلق يهودية الطابع. ومن ناحية أخرى يرى كاسترو أن فى كتابنا من عنف النقد والمرارة ما نجده فى "قزمان" (جوثمان كما سبق أن ذكرناها من قبل) دى الفاراتشى وهو من تأليف متنصر هو ماتيو اليمان".(٣٠)ولنا عود إلى مناقشة ذلك فيما بعد تفصيلاً.

وعلى أية حال فإنه يبدو أن ما ذهب إليه كاسترو من أن المؤلف يحتمل أن يكون أحد هؤلاء اليهود الذين أجبروا على التحول إلى المسيحية وترك ديانتهم اليهودية هو أقرب الآراء التى قيلت حول تحديد هوية مؤلف القصة البيكاريسك الأسبانية،على نحو ما سنرى عند بحث موضوع العلاقة بين كل من فن المقامة بصفة عامة وبين قصص البيكاريسك الأسبانية والتى قال بعض الباحثين بوجودها

فى محاولة منهم للوصول إلى معرفة مصادر هذا الفن الأدبى الأسبانى، وتحديد ما إذا كانت المقامات بفنياتها وموضوعاتها وسيرة رجالها قد أثرت فعلاً فى تلك القصص الأسبانية على نحو ما أشار إليه بعض الباحثين الأسبان أنفسهم من عدمه، وذلك كله على الرغم من تحفظ بعض الباحثين على وجود مثل هذه العلاقة بين كل من المقامة وذلك الجنس الأدبى الأسبانى. وإن كنا نعتقد أنه إذا ثبتت مثل هذه العلاقة يكون رأى كاسترو الذى أعلنه هو أقرب الآراء المطروحة حول مجهولية المؤلف.

بين المقامة وقصص البيكاريسك (التأثير)

لاجدال فى أن موضوع العلاقة بين فن المقامة ــ سواء العربية منها أو العبرية التى ترسمت خطاها ونهجت نهج مبدعيها من العرب ــ وبين القصة البيكاريسكية منذ ظهور باكورتها ونعنى بها قصة "لثريودى تورمس" المجهولة المؤلف. تقول أن موضوع هذه العلاقة قد شغل حيزاً كبيراً من فكر الباحثين والمورخين للأدب والأدب المقارن فى أكثر من موطن. وانقسم هؤلاء ما بين فريق مؤيد لوجود مثل هذه العلاقة، وبالتالى اعتبر أن المقامات تعد مصدراً مؤثراً من مصادر القصة البكاريسيكية، وفريق آخر يعارض ذلك وينفيه. وسواء انحاز البعض إلى الفريق الأول معتبراً أن المقامة كانت مصدراً مؤثراً من المصادر التى تركت أثرها فى شكل ومضمون القصة البيكاريسكية، أو انحاز إلى الفريق المعارض فإننا نجد أن كلاً من الفريقين قد ساق أسبابه، وطرح الأدلة والقرائن التى اعتمد عليها فى هذا الشأن. ومن هذا المنطلق فإننا نحاول ومن خلال ما قد ثبت من وجود هذه العلاقة بين كل من المقامة العربية والمقامة العبرية. وما نتج عن هذه العلاقة، نقول أننا نحاول أن نصل إلى نتيجة نسهم بها فى هذا الخضم الكبير من الأبحاث فى هذا الشأن .

وإذا كنا فى معرض البحث عن وجود علاقة واضحة بين هذين الفنين من الفنون الأدبية التى ظهرت فى العصر الوسيط. فإننا نجد أنه من الأصوب فى

البداية أن نلج إلى هذا البحث من زاوية أخرى لا شك أنها قد توصلنا إلى ما نصبوا إليه. هذه الزاوية نعنى بها العلاقة بين الفكر العربى، والفكر الأوربى فى العصر الوسيط. بصفة عامة وبمعنى آخر هل وصل الفكر العربى الإسلامى بعظمته وكماله إلى العقلية الأوربية فى هذه الفترة؟ وهل كان لوصوله تأثير فيها وفيما أنتجته من فكر متنوع؟ ثم ما هى السبل التى وصل عن طريقها هذا الفكر ؟ تلك تساؤلات لا شك أن الاجابة عنها قد تؤدى بالقارىء والباحث على حد سواء إلى أن يضيف إلى المؤيدين لوجود علاقة وأثر للمقامة فى القصة البكاريسكية تأييداً يزيد من أسهمهم أو الوقوف إلى جانب المعارضين الرافضين لفكرة هذه العلاقة وإعلاء معارضتهم، وذلك كله لأن أدب البكاريسك الأسبانى لايخرج عن كونه نتاج عقلية أوربية، ولون من ألوان الفكر الأوربى امتد تأثيره بعد ذلك إلى مختلف العقليات الأوربية، ووضح ذلك فيما أنتجته من فن قصصى أو روائى لسنا فى معرض الخوض فيه فى هذا المقام .

أما فيما يتعلق بوجود علاقة بين كل من الفكرين العربى والأوربى منذ العصر الوسيط، فذاك أمر نعتقد أنه لا معارضة فيه، ولا جدال حوله بعد أن أجمع الباحثون والمؤرخون من المستشرقين باختلاف جنسياتهم وتوجهاتهم على أن الفكر العربى فى العصر الوسيط قد وصل فعلاً إلى العقلية الأوربية فى أكثر من مجال، بل انه قد لعب دوراً مؤثراً وفعالاً فى تطور هذه العقلية، وظهرت آثاره المختلفة إلى اليوم والتى لا ينكرها إلا جاحد متعصب. بالإضافة إلى أن هذا الفكر لم يكن قاصراً على مجال واحد بذاته، أو على لون فكرى بعينه بل انه شمل العديد من ألوان الفكر علمية وانسانية وفنية كذلك، الأمر الذى أعلنه بعض الباحثين عندما تحدث عن دور العرب فى تكوين الموسيقى والمعمار فى أوربا فقال: "حينما يسمع الانسان الموسيقى الأسبانية الأصيلة، والغناء الأسبانى الأندلسى المعروف باسم الفلامنكو"Flamenco" يشعر فى الحال بأن هناك علاقة وثيقة جداً بين كليهما وبين الموسيقى والغناء العربيين، وفى الحال تخطر بباله فكرة تأثير الموسيقى العربية فى

الموسيقى الأسبانية أيام حكم العرب فى الأندلس، وأن هذه العلاقة الوثيقة هى من بقايا هذا التأثير". [٣١]

وإذا كان الدكتور عبد الرحمن بدوى قد مثل بموسيقى الفلامنكو الأسبانية، وما لاحظه من أثر للموسيقى العربية فيها، فإن ذلك من باب ضرب المثل بواحد من نتاج العقلية العربية الذى انتقل بدوره إلى العقلية الأوربية، وتلاقى معها، وهناك العديد من ألوان هذا الفكر الانسانى العربى اعتبرها كثير من الباحثين مصدر الهام وتطوير لعقلية المفكرين الأوربيين. وأثراً لا يمكن تجاهله أو انكاره فى انتاج هؤلاء فى ميادين فكرية مختلفة منها على سبيل المثال أيضاً ذلك الفكر الفلسفى الذى لعب دوراً عظيماً فى تكوين العقلية الفلسفية الأوربية بعد أن انتقل إليها عن طريق الترجمات العديدة لكثير من فلاسفة العرب. [٣٢]

وإلى جانب ذلك فقد ذكر المؤرخون والباحثون أن تأثيرات إسلامية واضحة قد انتقلت إلى العقلية الأوروبية وظهرت فاعلياتها في العديد من إنتاجهم الفكرى في مواطن عديدة، وقد ذاع صيت هذا الإنتاج، فأصبح له مكانه مرموقة في كافة الأوساط الفكرية ومنها على سبيل المثال "الكوميديا الإلهية" التي كتبها دانتى الإيطالي (١٢٦٥-١٣٢١). [٣٣] وقد اعترف معظم الباحثين بأثر هذا الفكر العربى المتنوع في الفكر الأوروبى، ذلك الفكر الذي لم تكن اللغة العربية أداة تعبيره وتدوينه. ولا شك أن إعلان الباحثين لهذه التأثيرات العربية والإسلامية يدفعنا إلى التعرف على الوسائل التي يمكن أن يكون قد وصل بها هذا الفكر العربى إلى العقلية الأوروبية.

ومن استقراء ما كتبه الباحثون والمؤرخون لفترة العصر الوسيط نعلم أن هذا الانتقال قد تم عبر قناتين أو وسيلتين الأولى مشافهة نتجت عن حركة التبادل التجارى النشيطة على مسرح البحر الأبيض المتوسط حيث انتقال القوافل التجارية هنا وهناك في تلك المناطق. كما يحدثنا التاريخ أيضا أنه كان لهذه القوافل فضل كبير في نقل كنوز الشرق الفكرية إلى الأندلس وغيرها من البلدان، هذا إلى جانب

ما خلّفته الحروب الصليبية من نتائج وما كان يحدث من تبادل للأسرى بين الأطراف المتنازعة، ولا شك أن هؤلاء الأسرى كانوا يحملون معهم بعضاً من فكر وتقاليد المواطن التي كانوا فيها. أما الوسيلة الثانية والتي تعد أخطر الوسائل وأقواها في وصول الفكر العربى فهى ما كان ينقل كتابة وتدوينا عن طريق العديد من الترجمات التي تمت للمؤلفات العربية إلى اللغات الأخرى وأشهرها في ذلك الوقت اللغة اللاتينية والأسبانية إلى جانب العبرية نظراً لأن كثيراً من المترجمين كانوا من اليهود. وبذلك لعبت الترجمات دوراً عظيماً في تلاقي وتزاوج هذين الفكرين. واعتباراً من القرن الثانى عشر الميلادى كانت حركة الترجمة في تقدم مستمر "وكان أعظم مركز لتطوره في عهد ألفونسو الحكيم (١٢٥٢ــ١٢٨٤) وفي بلاطه، إذ كان الجهد النبيل والفذ الذي بذله هذا الملك حاسماً في تهيئة ذلك القدر الهائل من التراث الشرقى للتأقلم ثقافياً في الغرب "[٣٤].

وكان لليهود الدور الذي لا ينكر في الترجمة من العربية إلى العبرية أعانهم على ذلك اشتراك اللغتين في كثير من الخصائص اللغوية من ناحية، وتعايشهم في العديد من المواطن التي كانت تحت أمرة حكام العرب لفترة طويلة وخاصة في طليطلة التي لم تقع تحت سيطرة الجانب المسيحى إلا عام ١٠٨٥م. لهذا ازداد نشاط حركة الترجمة و"نشط اليهود في نشر عدد كبير من مؤلفات العرب بين إخوانهم في الدين من أهل أسبانيا، وجنوبى فرنسا، ومن أمثلة ذلك ما فعله إبراهيم بن صموئيل بن ليفي بن حسداى صاحب قصة "الأمير والدرويش".[٣٥] فقد ترجم كتبا عربية كثيرة منها كتاب "ميزان العمل" للغزالى، ترجمة بعنوان " מאזני צדק " أى ميزان العدل".[٣٦]

ولم يكن المترجمون يقتصرون في ترجماتهم على لونٍ فكرى دون الآخر، بل كانوا يحرصون على أن ينقلوا كنوز الفكر العربى المتاح أمامهم إلى اللاتينية أو الأسبانية أو العبرية، فإلى جانب كنوز الفكر العربى من علوم وطب وفلسفة التي قام المترجمون اليهود بنقلها، فقد وجد لديهم أيضاً اهتمام كبير بنقل ما وجد عند

العرب من القصص والحكايات، وكتب الأمثال. ومن تلك القصص والحكايات. "وأهمها على الترتيب التاريخى كتاب: كليلة ودمنة الذي ترجم إلى الأسبانية سنة ١٢١٥ ثم إلى اللاتينية عن الترجمة العبرية التي قام بها ربى يوئيل، وذلك في الترجمة التي قام بها "يوهانس دى كبوا" اليهودى المتنصر سنة "١٢٦٣ـ١٢٧٨".(٣٧)ومن الكتب العربية التي ترجمت أيضاً إلى اللغة العبرية كتاب "رحلات سندباد حيث ترجم بعنوان "משלי סנדבאד ". وانتشرت هذه الترجمة في أوروبا بعنوان آخر "الرؤساء الحكماء السبعة". وقد ترجمت إلى اللاتينية ترجمة لا تزال محفوظة في العديد من المخطوطات".(٣٨)

وإن دلت هذه الترجمات التي أشرنا إلى البعض منها على سبيل المثال لا الحصر على شئ فإنما تدل على تلك المكانة الرفيعة التي وصل إليها الفكر العربى في العصر الوسيط، الأمر الذي حدا بالسادة والحكام إلى ضرورة الحرص على نقل هذا الفكر ـ سواء الوافد من المشرق العربى، أو الأندلسي الموطن ـ إلى اللغات التي كانوا يجيدونها، ويتعاملون فكريا من خلالها، وخاصة اللاتينية والأسبانية، أما الترجمات العبرية فعلى الرغم من أنها قد تمت في البداية لأغراض شخصية وطائفية من قبل اليهود، فإنها بدورها قد لعبت دوراً كبيراً في إيصال الفكر العربى إلى العقلية الأوروبية عن طريق ترجمتها إلى اللغة اللاتينية على نحو ما ذكرنا عن ترجمة كتاب كليلة ودمنة من العبرية إلى اللاتينية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تلك الترجمات العبرية للمؤلفات العربية كان من أهداف اليهود منها إثبات أن اللغة العبرية قادرة على أن تكون لغة فكر وثقافة وصنعة لفظية لا تقل بحال عن اللغة العربية، وذلك على الرغم من أنها لم تكن بأية حال لغة تخاطب وحديث في ذلك الوقت، وانحصر استخدامها في الطقوس المعبدية فقط .

وعلى أية حال فإن ظهور مثل تلك الترجمات قد دفعت بعض الباحثين إلى الإقرار بمقدار عظمه العرب وأهمية فكرهم، كما أقروا أيضاً بأن تلك المؤلفات العربية المترجمة كان لها أثرها المباشر أو غير المباشر على العقلية الأسبانية التي

تعايشت مع العرب في الأندلس أبان تواجدهم هناك وبعد ذلك، كما كان لها أثرها أيضاً في العقلية الأوروبية عامة وفي العديد من المواطن المختلفة. وقد دفع هذا الأمر باحثة أسبانية إلى أن تعلن عن تأثر العقلية المسيحية الأسبانية التي عاش أصحابها مع المسلمين واليهود في الأندلس في العصر الوسيط، وطوال احتكاكهم بالعرب، وتشيد أيضاً بجو التسامح بين الجميع برغم ما كان يحدث أحياناً من نزاعات تسبب فيها الأسبان المسيحيون في شمال الأندلس وما قاموا به من صراعات عرفت في التاريخ بحرب الاسترداد فتقول في هذا الشأن: "فهذا التعايش التاريخي الطويل المعقد فتح الباب بصورة حتمية للتلاقي والتلاحم الثقافي بين العناصر الغربية والشرقية في شبه الجزيرة الأيبيرية (وإذا اعتقد أحد أن المسيحيين الأسبان لم يأخذوا شيئاً من مواطنيهم ذوى الثقافة الرفيعة من العرب واليهود، فإنه بذلك يحكم عليهم بضيق الأفق، والافتقار إلى أدنى حد من الذكاء)".[٣٩]

ومن هنا نرى أنه ليس هناك من خلاف أو اعتراض على أن المؤلفات العربية، وكنوز الفكر العربى المتاح في ذلك الوقت قد وصل إلى العقلية الأوروبية ـ سواء كان ذلك في أسبانيا نفسها، والتي كانت تعتبر أحد أهم مراكز الترجمة والاتصال بين المشرق والمغرب في ذلك الوقت بجانب صقلية أيضاً ـ أو إلى غيرها من المواطن. وأن هذه الترجمات كان لها فاعليتها وأثرها في تطور العقلية الأوروبية وتأثرها بها في مختلف المجالات والإبداعات التي عرفت عنهم الأمر الذي قد يسهل علينا مهمة الخوض في مدى علاقة فن المقامة بأدب الشطار الأسبانى، وما قد يكون لهذا الفن العربي من أثر فيه على الرغم مما نجده عند البعض من رفض لهذه العلاقة.

فإذا عدنا مرة أخرى إلى موضوع صلة هذه المقامات بفن القصة البيكاريسكية والآراء العديدة التي دارت حولها ما بين مؤيد لهذه الصلة أو معارض لها، فقد سبق أن تعرضنا في المبحث الأول للعلاقة بين المقامة العربية سواء المشرقية منها أو التي عارضها أدباء الأندلس وبين المقامة العبرية وعلمنا أن تلك المقامات العربية

كان لها الفضل الأول في نشأة المقامة العبرية التي دونها بعض أدباء يهود الأندلس أمثال أبن صقبل والحريزى، ولم يختلف الباحثون حتى اليهود حول ذلك، بل نجدهم يؤكدونه، ويقارنون بين كل من المقامة العربية والعبرية من زوايا عديدة مثل الشكل الفنى، والعناصر الفنية المشتركة من ذلك ما يذكره يهودا رتسهافي وهو أحد الباحثين في الأدب العبرى في العصر الوسيط حيث قال وهو يحدد صفات بطل المقامة العربية والعبرية على السواء: "وصورة البطل أنه متسول ومتجول، مثقف بكل حكمة ومعرفة، شاعر وقصاص.. في لغته بلاغة وفصاحة، وهذا البطل يحب الحرية والتجوال، وغير مستعد للعيش في المجتمع المحدود".(٤٠) وبما أنه قد ثبت أن هذا الفن العربى قد نقل إلى الفن العبرى، فإن ما يحدث من تأثير لتلك المقامات العبرية في الآداب الأخرى هو في حقيقة الآمر تأثير لفن المقامة العربية التي كانت العبرية بعدها صورة لها وتقليدا لمبدعيها.

وكما سبق أن ذكرنا فإن يهوذا الحريزى كان قد كتب مقاماته العبرية في مرحلة تالية لقيامه بترجمة مقامات الحريرى العربية، وتعرف على أسلوبه ومنهجه فيها، أضف إلى ذلك تعرفه على مقامات الأندلسيين أمثال ابن الشهيد وغيره واقتبس منها في كتابه، وأنه قد عاصر فترة قلقة من تاريخ الأندلس إذ عاش تلك الفترة "التي استولى فيها الأسبان المسيحيون على مناطق واسعة من أسبانيا الإسلامية، وحاولوا أن يفرضوا على مواطني المناطق المحتلة ثقافتهم، غير أن هؤلاء المواطنين لم يقبلوا هذه الثقافة واحتفظوا بما تشربوا من الثقافة العربية التي بقيت سائدة في ربوعهم خلال قرون من احتلال الأسبان لبلادهم".(٤١) ونظراً لأن حركة الترجمة كانت في أوج نشاطها بفضل حرص القائمين عليها اعتباراً من القرن الثانى عشر، وأن كثيراً من اليهود كانوا يكلفون بكثير من تلك الترجمات ويرحبون بامتنانهم لتلك المهنة المربحة، فربما كان ذلك أحد الدوافع التي دفعت الحريزى إلى ترجمة المقامات العربية في طليطلة التي تعتبر من أهم مراكز الترجمة.

وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل فحواه: هل كانت فكرة ترجمة المقامات العربية للحريرى إلى اللغة العبرية نابعة من ذات الحريزى نفسه أم أنها كانت بمثابة تكليف له من أسخياء اليهود يؤجر عليها على نحو ما كان يسير عليه غيره من المترجمين؟ والرد على هذا التساؤل يتلخص في أن الحريزى نفسه قد أعلن في مقدمة كتابه "تحكمونى" أنه أقدم على هذا العمل بتكليف من بعض سادة اليهود الأسخياء، وقد أكد ذلك بعض الباحثين بقوله أنه في "أثناء وجود الحريزى عام ١٢٠٥م في طليطلة توجه إليه بعض الأسبان المحسنين...، طالبين إليه ترجمه مقامات أبى محمد القاسم بن على بن محمد بن عثمان الحريرى الكاتب والشاعر واللغوى النحوى، صاحب البدائع المأثورة".[٤٢] غير أنه لم يفصح عما إذا كان هؤلاء الأسبان المحسنين من اليهود أو من غيرهم إلا أنه يفهم من مقدمة الحريزى أن هؤلاء مجموعة من اليهود، بالإضافة إلى ما ذكره من أنه حرص على أن يكتب مقامات مثلها باللغة العبرية التي رأى أنها لم تعد لغة سائدة بين يهود عصره. هذا مع الوضع في الاعتبار ما أثاره بعض الباحثين المحدثين حول هذه الترجمة ورفضه أن تكون قد تمت بالفعل على نحو ما ستعود إليه في ثنايا هذا المبحث، وإن كانت الشواهد المبدئية والتي تدور حول ازدهار حركة الترجمة في عصره، واشتغال كثير من اليهود بها، وأنه تمت ترجمة العديد من المؤلفات العربية الفكرية والقصصية وكتب الحكم والأمثال. كل ذلك يوحى بقيام الحريزى بهذه الترجمة ويعبر دان باجيس عن مساهمة اليهود في حركة الترجمة بصفة عامة بقوله "كان لليهود دور نشط في ترجمة أدب المطالعة والأدب العلمي وأيضاً الهزلى. فترجموا مؤلفات عديدة من العربية إلى اللاتينية والأسبانية بأمر الملوك والأمراء، ومؤلفات من لغات المسيحيين بأمر الأسخياء اليهود، وهكذا فتح باب واسع إلى الأدب العالمى".[٤٣]

ولعل الوضع الفكرى في الأندلس، والنشاط المزدهر لمدرسة طليطلة للترجمة كان من الأمور التي ساهمت كثيراً في النهوض بألوان الفكر المتعددة والتي عرفت

هناك. وقد ساعد على ذلك حدوث فترات عديدة من الهدوء النسبى بين الأطراف المتنازعة في الأندلس، وتعنى بذلك الجانب المسيحى الذي كان يناوش العرب بهدف القضاء على الانتصارات العربية لهم هناك، وعودة الأندلس مرة أخرى لحظيرة المسيحية كما كانت قبل الفتح الإسلامى لها. ومن المعروف "أن فترات الهدنة السياسية أكثر الأوقات ملاءمة لازدهار الفكر وتطوره على الدوام، ولفاعلية التأثيرات الثقافية المتبادلة وخصوبتها".[٤٤]كما أنه من الثابت أيضاً أن اللغة العربية ـ حتى بعد خروج العرب من الأندلس ـ ظلت قرون طويلة في الألسنة ولم يقبل المواطنون بسهولة تلك الثقافة التي حاول الحكام أن يفرضوها عليهم، واحتفظوا بما تشربوا به من الثقافة العربية. ولهذا نرى أن كل تلك العوامل كانت من أهم الأسباب التي ربما دفعت الحريزى إلى نقل المقامات العربية للحريرى البصرى إلى اللغة العبرية".

وعلى أيه حال فإن ما يهمنا في هذا المقام هو الوقوف على حقيقة تلك المقولة التي تقول بوجود علاقة فكرية بين فن المقامات والقصة البيكاريسكية الأسبانية، ولهذا نعتقد أنه من استقراء ما تمّ بحثه حول هذه العلاقة ومدى تأثر هذه القصة بتلك المقامات من عدمه فإننا نجد أن الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع من الممكن أن نقسمهم إلى قسمين: الأول وهم أولئك الذين نقلوا آراء المستشرق الأسباني انخل بالنثيا عن اقتناع بها أو حتى بشيء من التحفظ والدعوة إلى مواصلة بحث تلك القضية، وأضافوا القليل من عندهم معلنين ذلك في مؤلفاتهم.[٤٥]ولسنا هنا في موقف يسمح لنا بتجاهل ما جاء في كتاباتهم أو نقدها إلا بعد التعرف على ما أعلنه أصحاب القسم الثانى: وهم أولئك الذين رفضوا رأى هذا المستشرق ومن ساروا خلفه، وهؤلاء الرافضون قد بنوا رفضهم على أمور معينة أعلنوا عنها بثقة قاطعة، ورأو أنها مؤيدة لهم في رفضهم وجود أى تأثير للمقامات على القصة البيكاريسيكة خاصة في باكورتها والتي تعنى بها قصة "حياة لثريو دى تورمس"

المجهولة المؤلف. تلك الأمور التي ذكروها يمكن أن نحصرها مبدئياً قبل مناقشتها على ضوء ما قد يوجد من شواهد قد تنفي ما ذهبوا إليه أو تؤيده وهي:

أولاً: ذلك المؤلف المجهول الهوية ما حقيقته؟

ثانياً: ترجمات المقامات وهل تمت هذه الترجمات بالفعل أم لا؟

ثالثاً: الشكل والمضمون في العملين ومدى تلاقيهما.

وفيما يلي نحاول أن نناقش تلك الأمور علّنا نصل في النهاية إلى نتيجة قد تحسم هذه القضية أو على الأقل تفتح نافذة لمزيد من الدراسات المستقبلية حول ذلك الموضوع الفكرى.

أولاً: مؤلف القصة وهويته:

ونعنى به بطبيعة الحال الكاتب لهذه النوعية من القصص الأسباني. وصاحب القصة البيكاريسكية الشهيرة قصة "حياة لثريو دى تورمس وحظوظه ومحنه". هذا المؤلف طبقاً لما وصل إلينا مؤلف مجهول الهوية وإن كان هناك على الساحة البحثية اجتهادات كثيرة من الباحثين طرحوها في محاولة من كل منهم الكشف عن هوية هذا المؤلف وقد سبقت الإشارة إلى البعض منها. ونحن بدورنا نميل إلى الرأى الذي افترضه كاسترو في كتابه، ونقله عنه مترجم القصة، والذي يتلخص في أن مؤلف هذه القصة قد يكون أحد اليهود الذين تحولوا إلى المسيحية كرهاً. وبنى كاسترو فرضيته هذه على ما تتضمنه القصة من هجوم على الكنيسة المسيحية والقائمين على أمورها. ونرى أن مثل هذا الهجوم قلما يصدر عن مسيحى. هذا بالإضافة إلى ما أشار إليه المترجم في مقدمته عند حديثة عن طبعات الكتاب، وأنها قد طبعت تسع مرات في نصف قرن، وهو عدد لو قورن بغيره لكان نجاحاً قليلاً على حد قوله، حتى أن طبعة ميلانو سنة ١٥٨٧ وصفت بأنها شبة منسية.

ويرجع المترجم سبب ذلك إلى ذلك الموقف العدائى تجاه هذه القصة فيقول: "ويرجع السبب في قلة انتشاره إلى كون الدليل البابوي INDEX في سنة ١٥٥٩ منع

نشر الكتاب وذلك في الفترة التي كان يمكن فيها أن يلقى الرواج الهائل. ويرجع السبب في وضعه على "دليل" الكتب المحرمة إلى ما فيه من سخرية شديدة برجال الدين ومفاسدهم وقزازتهم وفجورهم. كما يرجع إلى المعجزات الزائفة التي صاحبت ترويج صكوك الغفران في الفصل الخامس من الكتاب".[٤٦] ويبدو أن ما أعلنه الدكتور عبد الرحمن بدوى في مقدمته يعضده ويتفق معه ما نكره أيضاً الدكتور على البمبى حول محتوى الكتاب، والنظرة الكنسية إليه حيث قال: "وللمضمون الخطير ـ من وجهة نظر عصره ـ الذي تحتوى عليه القصة، عمدت محاكم التفتيش في عام ١٥٥٩م إلى تجريم طباعتها أو تداولها، أو قراءتها، لكنها ما لبثت أن عدلت عن هذا القرار إزاء استمرارية تداولها في الخفاء، وقامت سنة ١٥٧٣ بالتصريح بإعادة طباعتها بعد حذف أجزاء منها".[٤٧]

وهذا كله يعنى أن عدول محاكم التفتيش عن قرارها بتحريم طباعة هذه القصة لم يكن عن سماحة منها أو رغبة فيها، وإنما كان تحت ضغط عدم السيطرة على طباعتها، وعجزها عن وقف تداولها سراً بين الناس في ذلك الوقت، عندئذ عدلت عن قرارها. ومن اللافت للنظر أنها حتى بعد أن صرحت بإعادة طباعتها، تدخلت مرة أخرى وحذفت بعض أجزاء منها، ولا يحتاج الأمر إلى أى اجتهاد لنعرف أن الأجزاء التي أمرت بحذفها هي بلا شك تلك الأجزاء التي تمس الكنيسة ورجالها. وعلى الرغم من أن الدكتور على البمبى ـ وهو أستاذ له مكانته العلمية في مجال الأدب الأسبانى ـ يعتبر من أشد الرافضين لفكرة وجود أى تأثير من قريب أو بعيد للمقامات على قصص الشطار الأسبانية، إلا أننا في نفس الوقت نستشف من بين سطوره ما يتعلق بهوية المؤلف المجهول من ذلك ما يذكره في معرض حديثه عن القصة وفصولها فيقول: "أما الفصل السابع والأخير فيتحدث فيه عن علاقة البطل برئيس كهنة كنيسة سان سلفادور بطليطلة، بل إن الفصل الأول الذي يتحدث فيه عن نشأته، والتحاقه بخدمة الأعمى يعرض الكثير من أمور الدين المسيحى".[٤٨]

لقد عودنا البحث العلمي أن نقرأ دائماً ما بين السطور لاستنتاج نتيجة مـا بعـد تمحيص لتلك السطور، وقد تكون تلك العبارة السابقة بعد قراءتها بروية ودقة أكثـر إيحاء للميل إلى اعتبار كاتب هذه القصة هو بالفعل يهودي الهوية أرغم على تغييـر معتقدة إلى المسيحية، وليس ذلك من الأمور المستبعدة في هذا العصر فكلنا يعلم ما كانت تفعله المسيحية في يهود الأندلس قبل الفتح الإسلامى لها وإصرارهم على أخذ أطفالهم منذ الصغر وتعميدهم في الكنيسة المسيحية. ولم يختلف الأمر كثيـراً فـي أعقاب خروج العرب من الأندلس، فقد طردوا اليهود أيضا منها، ولعل من ظل في هذه الديار اجبر على اعتناق المسيحية. وكان المؤلف واحداً من هؤلاء، وعند ذلـك كرة الدين المسيحى والقائمين عليه أيا كانت رتبتهم فما كان منه إلا أن صب جـام غضبه عن طريق قلمه معبراً بذلك عن أحاسيسه بل ربما أحاسيس طائفته اليهودية كلها خاصة من أجبر منهم على التنصر وهذا إيحاء أول يمكن أن يُستَشَفّ من تلـك العبارة. أما الإيحاء الثانى فمؤلف القصة يتحدث عن علاقته برئيس كهنـة كنيسـة سان سلفادور بطليطة، فإذا توقفنا عند هذه المدينة ذاتها فنحن نعلم أنها مسقط رأس "يهوذا الحريزى" مؤلف المقامات العبرية التي ضمنها كتابه المسـمى "تحكمـونى" وهذا يدفعنا إلى القول بأن مؤلف القصة ـ وقد افترضنا أنه يهودى الهويـة ـ لـم يكن من المستحيل عليه أن يكون قد اطلع على مقامات الحريزى العبرية باعتبـاره أحد يهود تلك المدينة، أما الإيحاء الثالث وأيضاً باعتبار أنه كان يهودياً فليس هنـاك مانع أن يكون قد عرف العربية أيضا وهنا فإنه من المحتمل أن يكون قد اطلع على نص المقامات العربية التي كانت معروفة ومتداولة بين الأندلسيين جميعاً بـاختلاف معتقداتهم وفي ذلك يقول أحد الباحثين: "إن ذيوع هذه المقامات لـم يقتصـر علـى أوساط المسلمين فحسب بل أقبل عليها النصارى واليهود، وترجمها عدد منهم إلـى لغاتهم في أوقات مختلفة".(٤٩)

ومن خلال ما ذكره الباحثون حول القصة البيكاريسكية الأولى، وما حدث بشأن طباعتها وتداولها يمكن أن نستنتج أن الطبعات التي ظهرت من هذه القصـة بعـد

طبعتها الأولى قد أدخلت عليها تعديلات بالحذف لبعض أجزائها، أو إضافة تكميلات جديدة لم تكن فيها. فقد ذكر مترجم القصة أن هناك تكملة ليست ذات قيمة، اللهم إلاّ أن البعض قد فهم منها أنها تشير تلميحاً إلى اليهود المرائيين (وهم اليهود الأسبان الذين أرغموا على التنصر) وأحوالهم ومرارة نفوسهم ضد مضطهديهم".[٥٠] أما التكملة الأخرى والتي طبعت في باريس سنة ١٦٢٠ ومؤلفها خوان دى لونا "Juan de Lona" فإنها تمتاز بمهاجمة محاكم التفتيش الأسبانية بكل عنف، وبلهجة معادية للكهنوت قاسية".[٥١] ومن الأهمية بمكان أن ننبه إلى أن "خوان دى لونا" هذا الذي كتب هذه التكملة كان يعمل ترجمانا في باريس للغة الأسبانية، ومن المرجح أنه قد هاجر إلى فرنسا هارباً بسبب أصله اليهودى، وخوفه من أن يقع تحت ضغط التحول إلى المسيحية كما كان يحدث مع غيره من أبناء طائفته، ولهذا لم يسمح بتداول هذه القصة في أسبانيا علانية، ولم يمكن الحصول عليها إلا سراً.

وخلاصة القول في هذه النقطة أننا إذا ما أخذنا بما ذكره الدكتور عبد الرحمن بدوى الذى ترجم القصة من ترجيح أن يكون مؤلفها يهودياً أسبانياً أجبر على التنصر معتمداً في ذلك على ما ذكره كاسترو، بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من أن هذا المؤلف كان يعيش في مدينة طليطلة التي سقطت في يد الطرف المسيحى عام ١٠٨٥م على ما سبقت الإشارة إليه، وأن هذه المدينة التي كانت بها جالية كبيرة من اليهود ساهموا مساهمة كبيرة في نقل العديد من المؤلفات العربية إلى اللاتينية أو الأسبانية أو العبرية، وأنها في نفس الوقت كانت مسقط رأس مؤلف المقامات العبرية المعروفة وهو يهوذا بن سليمان الحريزى[٥٢] في كتاب "تحكمونى". والذى ترجم مقامات الحريرى البصرى على نحو ما سنفصله فيما بعد عند الحديث عن ترجمات المقامات. واحتمال أن يكون هذا المؤلف قد أطلع على تلك المقامات. أضف إلى ذلك أن كاتب الإضافات أو التكملة الثانية وهو "خوان دى لونا" عرف بأنه يهودى مهاجر إلى باريس أو بعبارة أخرى هارب إليها بسبب أصله اليهودى،

ثم التلميحات التي ذكرت في التكملة الأولى والخاصة باليهود الأسبان الذين تحولوا قهراً إلى المسيحية، وما حدث نتيجة وضع القصة ضمن دليل المؤلفات المحظور تداولها طبقاً للتعليمات البابوية. كل تلك العوامل ترجح في رأينا أن يكون مؤلف هذا العمل لابد وأن يكون يهودياً وليس كما يذكره بعض الباحثين من أن "الأفكار والمضامين التي يعرض لها المؤلف المجهول تفيد بأنه مسيحى أسبانى فقط".(٥٣)وذلك على عكس الشواهد التي سبق ذكرها.

فإن سلمنا بيهودية المؤلف المجهول ــ وهو الأرجح إلى أن يظهر غير ذلك ــ سهل علينا عند ذلك أن نقول أنه لابد وأنه كان يجيد اللغة العبرية، كما أنه لابد أن يكون على درجة من الفكر والثقافة يؤهلانه دون معاناة للإطلاع على النص العبرى لكتاب المقامات "تحكمونى" التي كتبها يهوذا الحريزى الطليطلى، والتي سبق أن أشرنا إلى أن سبعة منها على الأقل نقلها الحريزى عن مقامات عربية لكل من بديع الزمان الهمذانى، والحريرى البصرى من مجموع مقامات المشرق العربى التي وصلت الأندلس وعرفت هناك. أضف إلى ذلك ما أخذه عن كتّاب المقامات الأندلسية وفي مقدمتهم "أبو حفص عمرو بن الشهيد" الأمر الذى لابد وأن تكون تلك المقامات قد تركت أثراً ما لدى هذا المؤلف المجهول أياً كان حجم هذا الأثر.

ثانياً: ترجمات المقامات:

يقول جيمس توماس مونرو في بحث له عن فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك الأسبانية ما نصه: "وعندما تكون هناك نصوص أصليه عربية، وترجمات أوروبية، ثم أعمال مقلدة أو اقتباسات مستمدة من تلك الترجمات، فإن التأثير العربي يتضح بجلاء، ولا يستطيع أي مؤرخ محترم للأدب أن يجازف بتجاهله".(٥٤)وطبقاً لهذا الرأى المعلن فإنه يمكن القول بأن وصول أى أثر عربى إلى أية إنتاجات فكرية أجنبية لابد أن يعتمد بالدرجة الأولى على عاملين أساسيين:

الأول: وهو وجود نصوص عربية أصلية لعمل ما متداولة ومعروفة يمكن الحصول عليها، أو على الأقل يمكن الإطلاع عليها ومعرفة محتواها.

الثاني: أن تكون هناك ترجمات لهذه النصوص بلغات مختلفة الأمر الذي يسهل مهمة الإطلاع عليها خاصة لمن لا يجيدون معرفة لغة النصوص الأصلية، فتحل الترجمة عندهم مكان النص الأصلي في حالة ما إذا تعذر الحصول على هذا النص بلغته الأصلية.

فإذا ما وضعنا هذا الرأى موضع البحث العلمى، وطبقناه على ما يتعلق بنصوص المقامات، فإننا لا نغالى عندما نقول إنه بالنسبة للعامل الأول وهو أن تكون هناك نصوص أصليه فلا يستطيع باحث أن يفكر أو يحاول أن المقامات العربية، بنصوصها الأصلية قد وصلت الأندلس من الشرق، وأصبحت موجودة ومتداولة ولها شراحها ومن نسجوا على منوالها في المجتمع الأندلسى في العصر الوسيط "لا بين العرب فحسب، بل بين العبريين والأسبان أيضاً، لهذا ترجم جمل البعض إلى لغاتهم، إذن فقد لقيت المقامات حظاً كبيراً في أدب العرب في الأندلس ، وغير معقول أن تظل مجهولة لدى كتاب الأسبان وقصاصيهم بعد ذلك".(٥٥)وقد أشار كثير من الباحثين عرباً أو مستشرقين إلى تلك الحقيقة فمنهم من أعلنها صراحة في قوله: "إن ذيوع هذه المقامات لم يقتصر على أوساط المسلمين فحسب، بل أقبل عليها النصارى واليهود."(٥٦)ومنهم من ذكرها ضمنا في معرض حديثه عن هذه المقامات وما قد يكون قد نتج عنها في المجال الفكرى العام فقد ذكر بعض الباحثين ذلك عندما قال: ولم يؤثر فن المقامة في الأدب الأندلس فحسب، بل أثر أيضاً عن طريقة في الأدب الأسبانى العبرى، وربما المسيحى كذلك".(٥٧)ولعل أستاذنا الدكتور شوقى ضيف قد سبقهم بقوله: "وإذا رجعنا إلى مقامات الحريرى وجدنا المستشرقين يعتنون بها. وهذا معناه أنها وضعت تحت أعين القوم ليقرؤوها ويتأثروا بها".(٥٨)

ونخلص من هذا كله إلى أن النصوص العربية الأصلية لفن المقامة كانت متاحة أمام الجميع في الأندلس سواء كانوا عرباً أو مستعربين(٥٩)يهوداً أو نصارى. ولا

شك أن لهذا الوجود طابعة الفكرى ونتائجه الثقافية في هذا المجتمع الذي احتفظ بالعديد من مميزات التواجد العربى هناك لفترات طويلة حتى بعد زوال شمس العرب بعد ذلك.

ننتقل بعد هذا إلى العامل الثانى والمؤثر في رأى جيمس مونرو، والذي يعول عليه أيضاً ويضعه في منزلة النص الأصلى، ونعنى بلك هنا وجود ترجمات لنص المقامات العربية تمت في الأندلس، وإن لم يحدد لغة معينة لهذه الترجمات، فوجود هذه الترجمات في رأى مونرو يعد سبباً هاماً في ظهور التأثير العربى بصفة عامة بحيث لا يمكن جحدة أو التغاضى عنه. ولأهمية هذه الترجمة فقد بنى بعض الباحثين رفضة القاطع لوجود أى تأثير للمقامات على قصص البيكاريسك الأسبانية بأية صورة من الصور، وحجتهم في ذلك عدم وجود أية ترجمات لتلك المقامات إلى أية لغة من تلك اللغات الشائع الترجمة إليها في العصر الوسيط وهى اللاتينية أو الأسبانية أو حتى اللغة العبرية. وأسهب في هذا الموضوع، وكرره في ثنايا مؤلفة بصورة يفهم منها أنه لا وجود على الإطلاق لمثل هذه الترجمات تحت أيدى الباحثين ويؤكد ذلك دائماً بقوله: "بل إن كتب تاريخ الأدب، أو الأدب المقارن لم تضع يدها على أثر يفيد بترجمة مقامات الحريرى إلى اللاتينية أو الأسبانية أو حتى العبرية على أرض الأندلس المسلمة".(٦٠)

إن وجهة النظر هذه في عدم وجود أية ترجمات للمقامات إن صحت بالفعل فلا شك أنها تضعف كثيراً من تلك الآراء التي نادت بوجود أثر وعلاقة للمقامات في قصص الشطار الأسبانية، إذ أن الاعتماد على النص العربى وحدة طبقاً لرأى مونرو لا يكفي لإثبات صحة هذه العلاقة والتأثير وذلك في حالة عدم العثور على ترجمات لهذا النص العربى، وبصفة خاصة في مجتمع تتكون عناصره من ثلاثة أجناس هم: العرب، والمسيحيون واليهود، ومن الجائز جداً أن لا يكون العنصران الأخيران يجيدان العربية، وعربية المقامات على وجه الدقة، لأن لغتها جزلة وغنية. إن من ينكرون وجود مثل هذه الترجمات يعلنون ذلك في ثقة نرى أنها

مبالغ فيها، فهم يرون أن الاعتماد على وجودها لا يخرج عن كونه ضرب من الاحتمالات والتوقعات لا يقوم بأية حال مقام السند العلمى الموثق والملموس من ذلك ما ذكره الدكتور البمبى بقوله:"ومن يذهب هذا المذهب (يعنى بهم أولئك الذين قالوا بتأثر القصة البيكاريسكية بالمقامات) يعتمد على بعض الاحتمالات أو التوقعات مثل احتمال نقل هذا الأثر العربى إلى الأسبانية أو اللاتينية ضمن ما نقل من كتب عربية كثيرة في عهد مدرسة طليطلة للترجمة أو في عهد ألفونسو[٦١] العاشر الملقب بالعالم".[٦٢]كما أنه يرى أنه بعدم وجود ترجمة ما تصبح آراء الباحثين الأخرى مجرد تكهنات وتوقعات لا تقوم مقام الأثر العلمى الواضح والملموس، وهذا الأثر العلمي الذي يعنيه يتمثل بطبيعة الحال وجود ترجمة لتلك المقامات إلى أى لغة من اللغات التي سبق أن أشار إليها، أو وجود معارضة لها على الأقل من الجانب الأسباني. وبعد ذلك يقطع برأى حازم لا يقبل من وجهة نظره إيه جدل أو مناقشة حيث يقول: "لكن جميع كتب التراث لم يرد فيها ما يفيد ترجمتها إلى اللغات السابقة، أو يدل على معارضة الكتاب الأسبان لها.[٦٣]

وطبقاً لما جاء في تلك العبارة السابقة فإن المعنى بالكتاب الأسبان أنهم الكتاب من غير العرب لأن الثابت أن من كتاب العرب الأسبان من عارض تلك المقامات، إذاً فالمقصود بهؤلاء الكتاب من كانوا من المسيحيين واليهود فإذا أخرجنا المسيحيين باعتبار أنه لم يؤثر عنهم قيام أحدهم بمعارضة تلك المقامات، ولم يصلنا أى أثر لذلك، فلا يتبقى في الساحة الأدبية سوى العنصر اليهودى. وقد ثبت أن من هؤلاء من كتب مقامات عبرية على شكل مقامات الهمذانى والحريرى البصرى طبقاً لما يذكره الباحثون اليهود أنفسهم، فقد ذكر حاييم شيرمان هذا عندما قال في معرض حديثه عن يهوذا الحريزى "وقد قام شعراء قبله باتخاذ نفس الطريق للولوج إلى حقل المقامات منهم: سليمان بن صقبال.. وهو صاحب مقامة "أشر ابن يهودا". ويهودا بن شبتاى صاحب مقامة (كاره النساء)، وقد عرف الحريزى مقامتى ابن صقبل وابن شبتاى دون شك".[٦٤]ونفس هذه المعلومة رددها الدكتور البمبى بقوله:

"ومن أبرز اليهود الأندلسين الذين ألفوا مقامات بالعبرية على نفس المنوال الذي انتهجه المؤلف البصرى نذكر: سليمان بن صقبل القرطبى الذي كان معاصراً للحريرى، وأنشأ مقامات بالعبرية تحت عنوان "تحكمونى" أى الرجل الصالح، ساير فيها أسلوب المؤلف العربى من حيث الاعتماد على السجع والاهتمام بالغريب من الألفاظ، والمزاوجة بين النثر والشعر ذى الطابع الخلقى والوعظى".(٦٥) والأمر هنا محيرّ إلى حد ما، إذ أننا لا ندرى على أى القولين نستطيع أن نعتمد هل على الأول الذي ينفي كلية معارضة أى من الكتاب الأسبان لتلك المقامات العربية أم على الثانى الذي ينص على أن من كتاب الأسبان اليهود من عارض هذه المقامات، وكتب على نفس منهج مؤلفيها من العرب، بالإضافة إلى ما ذكره شيرمان من أن ابن صقبل استعان بحكاية عربية عند كتابته لمقامته؟!. وخلاصة ما يفهم من ذلك كله هو أن الباحث قد قطع بما لا يقبل الشك عنده أنه لا توجد أية ترجمات لنص المقامات العربية، وبأية لغة من اللغات التي كان يعتمد عليها في الترجمة في هذا العصر وهى اللاتينية والأسبانية والعبرية. وهذا بدوره يوصلنا طبقاً لما ذكره جيمس مونرو إلى انتفاء أية علاقة أو وجود أى تأثير لتلك المقامات على قصص الشطار الأسبانية ونحن بدورنا لا نختلف على ذلك بشرط ثبوت عدم وجود أية ترجمة للنص العربى. فإذا أثبت البحث العلمى وجود ترجمة واحدة من تلك الترجمات، وبأية لغة من تلك اللغات المشار إليها، فإن ذلك بداية يدحض ما ذهب إليه المعارضون لوجود مثل هذا التأثير استناداً لعدم وجود الترجمة، مع تقديرنا لجهدهم العلمى، ومحاولاتهم الوصول إلى حقيقة علمية.

وعلى أية حال فإننا نقول أن هذه الترجمة قد تمت بالفعل في القرن الثالث عشر الميلادى في الأندلس وفي طليطلة أكبر مركز للترجمة في العصر الوسيط إلى جانب مراكز أخرى. وإن هذه الترجمة قام بها يهوذا بن سليمان الحريزى الطليطلى المولد والنشأة، واليهودى المعتقد، وقبل أن نتطرق بالحديث حول تلك الترجمة العبرية التي قام بها يهوذا الحريزى لمقامات الحريرى العربى، نود أن نتعرف على

الحريزي كمترجم. فهو أحد أفراد منظومة المترجمين من اليهود الذين تربوا في ربوع الفكر العربي حيث تعلم اللغة العربية وألمّ بأسرارها، وعاصر ازدهارها حركة الترجمة منها إلى لغات أخرى بالإضافة إلى أنه قد شارك هو الآخر في هذا النشاط الفكرى الذي كان له آثاره الإيجابية في تطور الفكر الأوروبى بعد أن انتقلت هذه الترجمة إليه، وكانت للحريزى إسهاماته في هذا المجال التي يحدثنا عنها المؤرخون بأنه نقل العديد من المؤلفات العربية التي عرفت في عصره إلى اللغة العبرية، وإن كانت هذه المؤلفات لأبناء طائفته من اليهود الذين سبقوه أو ربما عاصروه أو اقتربوا من عصره، هذه المؤلفات كانت تكتب باللغة العربية، ولكنها بأبجدية عبرية وهو الأسلوب الذي كان متبعاً لدى يهود العصر الوسيط الذين عاشوا وسط المجتمعات العربية الإسلامية، والذي يطلق عليه حديثاً "العَربية اليهودية" وإن كان الأمر لم يقف عند هؤلاء اليهود حيث قام بترجمة مؤلفات عربية لكتّاب من العرب، وقد أشار الباحثون على اختلاف أجناسهم إلى ذلك، فمن هؤلاء من يذكر أنه "أثناء إقامته في الأندلس المسيحية حتى عام ١٢١٥م على وجه التقريب عمل بالترجمة من العربية إلى العبرية، حسب ما يطلب منه، وتشمل ترجماته إلى العبرية "حديقة الأزهار أو حديقة العطر ערוגת הבשם للشاعر والناقد موسى بن عزرا، ثم مقدمة تفسير المشنا لفصل الزراعة وكتاب دلالة الحائرين"מורה הנבוכים" لموسى بن ميمون، ورسالة الأخلاق لعلى بن رضوان، وأخلاق الفلاسفة لحنين بن اسحق، وكتاب النفس (الروح) لجالينوس".[٦٦]

وما يهم في هذا المقام أن نعلم أن الحريزى كان يمتهن مهنة الترجمة حسب ما يطلب منه، ولاغرابة في ذلك على واحد من اليهود الذين عرف عنهم اشتراكهم في نقل تراث عربى كبير إلى العبرية أو غيرها. ومن البديهى أن مترجما على قدر كبير من معرفته الجيدة باللغة العبرية باعتبارها لغته الأم لن يعجز عن ترجمة المقامات العربية التي كان أيضاً يعرفها حق المعرفة إلى اللغة العبرية، هذا إذا اعتبرناه مجرد مترجم مثله مثل غيره من اليهود في عصره، أما إذا أخذناه من

زاوية حِرْصه على لغته العبرية التي كان يراها غير مستخدمة في ألسنة اليهود اللهم إلا في الطقوس الدينية وفي الشروح والتفاسير أو لدى شعراء اليهود حتى أوشكت على الانقراض كلغة حديث وتخاطب نجد أن إطلاعة على المقامات العربية قد فجر لدية نقطة هامه ربما لم ينتبه إليها من سبقوه من اليهود أو لم يهتموا بها وهى أن اللغة العربية كانت على درجة كبيرة من الفصاحة، غنية بثروتها اللغوية بدرجة لم تصل العبرية إليها. ومن هنا كان حرصه الشديد على أن يثبت أن هذه اللغة العبرية لا تقل فصاحة عن العربية، فاتجه بداية إلى نقل تلك المقامات العربية التي لا يختلف أحد على أنها كنز لغوى، غنى بألفاظه وتعبيراته الأمر الذي دفع بعض الباحثين من غير العرب إلى أن يقول عنها إن "جوهر تكوينها وغايتها هي في البدء صناعة فنية لغوية وهى عمل تصويرى يقوم على الكلمات والبلاغة".(٦٧)

فالحريزى إذاً كان مترجما للمؤلفات العربية، وذلك طبقا لما يطلب منه، ويؤجر عليه من أسخياء اليهود. بعد ذلك اتجه إلى المقامات العربية ينقلها إلى العبرية اعتباراً من العقد الأول من القرن الثالث عشر الميلادى طبقاً لما ذكره بعض الباحثين من أنه "فيما بين الأعوام ١٢٠٥ـــ ١٢١٥ أو ١٢١٣ـــ ١٢١٦ ترجم مقامات الحريرى العربى".(٦٨)وكانت هذه الترجمة أيضاً تلبية لما طلبه منه بعض سادة اليهود، وقد ذكر ذلك في قوله في مقدمة كتاب تحكمونى: "لأن أسخياء الأندلس لدى سماعهم عن كتاب مقامات الإسماعيلى اندهشوا منها، وطلبوا منى عندما كنت بينهم أن أُترجم هذا الكتاب لهم.(٦٩)ويفهم من هذه العبارة تواجده في الأندلس عندما طلب منه ذلك، ولعل هذا ما جعل بعض الباحثين يذكرون أنه كان في الأندلس في ذلك الوقت، وأن هذه الترجمة قد تمت قبل مغادرته تلك البلاد في رحلته إلى الشرق، وقد أقر بنفسه أنه قد ألبس تلك المقامات الخمسين التي يتضمنها المصدر العربى للكتاب العبرى.(٧٠)ويبدو أن ترجمة تلك المقامات إلى اللغة العبرية قد سبقته محاولات كثيرة قبل أن يتصدى لها يهوذا الحريزى بنفسه غيران من تصدوا لهذا العمل لم يتمكنوا من إنجاز هذه الترجمة قبله نظراً لما عرف عن تلك

المقامات العربية من قوة العبارة وبلاغتها واحتياج المترجم لها من تمكنٍ كبير من أساليب العربية إلى جانب حصيلة لغوية عبرية وقدرة على توليد الألفاظ ومشتقاتها وقد أشار حاييم شيرمان إلى ذلك بقوله: "لقد آثار (يعنى الحريرى العربى) كل مثقفي اليهود في الأندلس الذين حاولوا أن يترجموه إلى اللغة العبرية عدة مرات غير أنهم لم ينجحوا في ذلك إلى أن جاء الحريزى، واضطلع بهذه المهمة، وأصبحت هذه الترجمة حدثاً أدبياً بالغ الأهمية، وقد تطلب الأمر منه كى يخرج هذا العمل إلى حيز التنفيذ أن يكون على دراية تامة بخفايا اللغة العربية".(٧١) وخاصة وأن الحريزى قد اعترف بنفسه ببلاغة وفصاحة الحريرى في مقاماته حتى إنه وصفه بأن كل البلغاء والفصحاء عالة عليه، وعرايا بالنسبة له ويعلن ذلك في مقدمة كتابه تحكمونى وفيها قال: "وعرف اسم الحريرى،وجميع رواد الفصاحة فيما عداه عرايا".(٧٢)

ونظراً لأن الحريزى كان متمرساً وخبيراً في الترجمة من العربية إلى العبرية. لتمكنه من ناصية اللغة العبرية، ومقدرته على التصرف في توليد الألفاظ، واستحداث تعبيرات ربما لم يسبقه إليها أحد من قبل نقول إنه نظرا لهذا كله قد يعتقد البعض أن ما قام به الحريزى من ترجمة للمقامات العربية كان أمراً هيناً بالنسبة له. إلا أنه يبدو أن أمر هذه الترجمة لم تكن بالسهولة التي يعتقدها البعض ولقد كان الحريزى نفسه يدرك جيداً مشاكل هذه الترجمة وصعوبتها ويعلم أن محاولات سبقته لترجمة المقامات ولكن لم يكتب لها النجاح. ومن هنا حرص على أن يتلافي تلك الصعوبات قدر المستطاع ويحافظ على مضمون النص ما وسعه ذلك. وقد نبه في مقدمة ترجمته إلى أنه كان في معظم المقامات يحاول أن يترجم لفظة بلفظة، ومع ذلك كان يسعى باستمرار إلى أن يقدم فحوى العمل العربى وروحه. ويبدو أنه قد استفاد كثيراً من رأى الشاعر والناقد اليهودى موسى بن عزر الذي كان يسبقه بسنوات طويلة. فقد ذكر في الفصل الثامن من كتابة "المحاضرة والمذاكرة" ورؤيته عند الترجمة من لغة إلى أخرى فقال: "وإن ذهبت إلى تحويل

معنى من العربية إلى العبرانية، فخذ رؤيته[٧٣]ومعناه دون قلب ألفاظه لفظة لفظة، فليس جميع اللغات متشابهة".[٧٤]

ولعل إدراك الحريزى لصعوبة الترجمة، ورغبته في الاحتفاظ بمضمون المقامات العربية وروحها هو الذي دفعه إلى أن يتصرف في هذه الترجمة بصورة قد تختلف بشكل ما عن الأصل الأمر الذي استنتج منه حاييم شيرمان أن الحريزى لم يكن يسير على منهج معين في نقله المقامات العربية وأعلن ذلك بقوله: "إن الحريزى لم يحدد لنفسه منهجاً معيناً في عمله... كان في ترجمته معجمياً تقريباً في بعض الأحيان. وفي أحيا أخرى كان مترجماً حراً".[٧٥]وما لا شك فيه أن عدم تحديد منهجية معلومة عند الترجمة تدل على مقدار ما صادفه الحريزى من صعوبات ومشاكل في نقل النص العربى من لغته الأصلية إلى اللغة العبرية إذ لا يخفي على أحد احتواء المصدر العربى على العديد من الاقتباسات الدينية سواء من نص القرآن الكريم أو من الأحاديث النبوية وأقوال الفقهاء والأدباء. هذا إلى جانب ذكر الحريرى البصرى لكثير من الأسماء العربية المعروفة في تاريخ الأدب بصفة خاصة وهنا وجد الحريزى نفسه في موقف لابد أن يتصرف فيه بنفسه، وبعبارة أخرى رأى أنه لابد أن يتبع أسلوب الترجمة الحرة مع مراعاة الحفاظ على روح النص قدر الإمكان وفي المواضع التي لا تجدى فيها ترجمة كلمة بكلمة مقابل لها.

وعلى هذا فلم يكن أمام الحريزى مفر أن يتحرر ـ ما استطاع ـ في ترجمته محتوى تلك المقامات العربية خاصة عندما يقابله نص دينى معروف يصعب عليه نقله معجمياً عند ذلك كان يلجأ إلى أن يستبدل ذلك أحياناً بفقرات من أسفار العهد القديم، ويمثل شيرمان بمثال لذلك بقوله: "فبدلا من سورة الفاتحة في القرآن، والتي يقرأها المسلمون خمس مرات في اليوم، فقد وضع الحريزى في النص العربى المزمور {٩١} من سفر المزامير".[٧٦]وقد تكون صعوبة نقل النص الدينى كما سبقت الإشارة إلى ذلك هى التي اضطرت الحريزى إلى استبداله بنص من العهد القديم طبقاً لما يردده الباحثون، غير أنه من المهم أن نشير إلى أن مسألة استبدال

نص دينى أو قول مأثور عن حكيم عربى أو غير ذلك من الأمور الإسلامية كــان اليهود في العصر الوسيط وفي الأندلس بصفة خاصــة يتعــاملون معهــا بمنطــق المخادع الذي يعتدى على حقّ الغير وينسب الفضل لنفسه أو أبناء طائفتــه وذلــك من خلال أسلوبين يتبعهما كتاب اليهود.

الأول: استبدال النصوص الدينية بفقرات من العهد القــديم أو التلمــود، وقــد وضح ذلك عند الكثيرين من يهود الأندلس في العصــر الوســيط وعنــد الحريزى في ترجمته للمقامات العربية.

الثاني: في العديد من مؤلفات اليهود، وعندما يحتاجون إلى الاستشهاد بــنص عربى سواء كان نصاً قرآنياً أو حديثاً قدسياً أو نبوياً، أو بيت شعر عربى أو غيره فإنهم يأتون به دون أن ينسبوه إلى أهله الأمر الذي قد يفهم منــه القارئ أن هذا الاقتباس هو كلام المؤلف اليهودى أو عالم من طائفته ولا شك أن ذلك يعد من باب عدم الأمانة في التعامل مع نصوص الغيــر أو بعبارة أخرى سرقة أدبية.[٧٧]

ولم تكن النصوص الدينية والتصرف حيالها باستبدالها بنصــوص مقرائيــة أو تلمودية هى الصعوبة الوحيدة التي اعترضت الحريزى في ترجمته، بل كانت هناك الأسماء العربية المعروفة تشكل أيضاً عقبة في الترجمة، ولا ندرى على أى أساس سمح الحريزى لنفسه بأن يستبدلها بأسماء عبرية؟ ولا يقنعنا ما ذكره شيرمان فــي هذا الشأن من أن الدافع لهذا الاستبدال هو حرص الحريزى على "أن يكون كتابــه (ترجمته) في نقاوة اللغة العبرية، ولذلك حذف منه الأســماء العربيــة التــي كــان الحريرى قد ذكرها في مقاماته، واستبدلها بأسماء عبرية، ولعل الاسم الوحيد الــذي استثنى منها جميعها هو السمو أل بن عاديا الشاعر اليهودى العربى المعروف".[٧٨] ولم تكن الأسماء العربية التي جاء ذكرها على لسان الراوى أو البطــل فــي ثنايــا المقامات العربية هى فقط التي تعرضت للتغيير باستبدالها بأسماء عبرية مستمدة من نصوص العهد القديم.[٧٩] بل إن أهم شخصيتين تقوم عليهما المقامات كلها ــ ونعنى

بهما شخصية الراوى وهو عند الحريرى الحارث بن همام، وشخصية البطل عنده هو أبو زيد السروجى ـ هاتان الشخصيتان استبدلهما الحريزى في ترجمته. فبدلا من الحارث بن همام نجد الحريزى يسمى راويه איתיאל (ايثيئيل).[80] أما البطل وهو أبو زيد فقد تحول فى الترجمة العبرية إلى إسم آخر وهو حيفر القينى "חבר הקיני"[81].

ومما تقدم يمكن أن نقول إننا ربما نكون قد اقتربنا من الوصول إلى تلك الحقيقة التي أنكرها بشدة بعض الباحثين وأسسوا رفضهم بوجود أية علاقة أو تأثير للمقامات العربية على قصص الشطار الأسبانية على تلك الحقيقة، وخاصة على باكورة تلك القصص وهى قصة "لثريو دى تورمس وحظوظه ومحنه". تلك الحقيقة التي انكروها هى أن المقامات العربية للحريرى البصرى قد ترجمت بما لا يحتمل الشك إلى اللغة العبرية، وهذه اللغة هى واحدة من تلك اللغات الثلاثة التي ذكرها المعارضون، وأعلنوا أن المقامات العربية لم يثبت ترجمتها إلى واحدة منها. إلا أن البحث العلمى المستمر قد أعلن أنها قد ترجمت، وكان صاحب الفضل في ترجمتها إلى العبرية واحد من يهود الأندلس في بدايات القرن الثالث عشر الميلادى والذي كان قد نشأ منذ مولده في كنف الفكر العربى، وتعلم العربية وأجاد التعامل معها، وقد شهد له معاصروه والباحثون في العصر الحديث بطول باعه في الترجمة، وشهد له أن أيضاً ما قام به من ترجمات للعديد من المؤلفات المكتوبة باللغة العربية سواء كان أصحابها من العرب أو من اليهود على ما سبق أن أشرنا إليه.

وترجمة الحريزى للمقامات العربية قد وصلتنا مطبوعة في بداية النصف الثانى من القرن العشرين في آخر طباعتها بعد سلسلة من البحث والتنقيب عن مخطوطاتها الأولى على ما سنعرض له في الأسطر التالية. وكما قلنا من قبل فإن وجود هذه الترجمة ينفي بالتالى ما ذهب إليه البعض من رفضهم لوجود أية علاقة أو تأثير لتلك المقامات على القصص الأسبانى المعروف بقصص البيكاريسك أو قصص الشطار. ومع ذلك واستكمالاً لهذه الفرضية وحتى يمكن قطع الشك باليقين

فإننا نعرض لكيفية وصول هذه الترجمة إلى القراء في العصر الحديث بعد أكثر من ستة قرون والمجهودات التي قام بها الباحثون للوصول إليها مكتملة، مع مراعاة التحفظ على الأسلوب والمنهج الذي اتبعهما الحريزى في ترجمته العبرية من ناحية، وكيفية تعامله مع النص العربى الغنى من ناحية أخرى، ونرى أن ذلك يحتاج في الواقع إلى دراسة مستفيضة تقوم على المقارنة العلمية بين النص العربى وترجمته العبرية ليس هنا مجالها.

وبداية ننبه إلى أن كثيراً من الباحثين وبصفة خاصة اليهود منهم يعتبرون أن كل ما أنتجه يهود العصر الوسيط في ميدان الفكر الأدبى أو الدينى، سواء كانت مؤلفات لهم أو ترجمات من لغات أخرى وفي مقدمتها اللغة العربية، كل هذا الإنتاج الفكرى يمثل بالنسبة لهم قمة الإبداع الفكرى التراثي، ويضعونه نصب أعينهم، يفتخرون به في جميع المحافل الفكرية، ويحاولون أن يجعلوا منه نبراساً يقتدون به. كل ذلك جعلهم يحرصون على أن ينقبوا عن كل قصاصة قد يجدون فيها بعضاً من هذا الإنتاج. ولعل ذلك يفسر لنا سر اهتمامهم الكبير في العصر الحديث بما تم العثور عليه من أوراق الجنيزا القاهرية، التي كانت مهملة وملقاة في حجرات مهجورة في المعابد اليهودية قبل العثور عليها، بعد ذلك تشكلت لهذه الأوراق مجموعات من الباحثين أخذوا في تصنيفها ودراستها والحفاظ عليها. ولا نستطيع أن ننكر أن تلك الأوراق ظهرت قيمتها، فقد أوضحت كثيراً من الأمور التي كانت غامضة إلى حد ما، كما أنها قد ساعدت على معرفة كثير من الأمور التي تخص التاريخ اليهودى والعديد من الشخصيات اليهودية في العصر الوسيط، وإنتاجهم وتنقلاتهم بين المشرق والمغرب وغير ذلك.

وبناء على ذلك كله فإننا لا ندهش ونحن نرى هذا الاهتمام الكبير الذي قام به الباحثون نحو تلك الترجمة العبرية التي قام بها الحريزى الأندلسى الموطن، وازداد هذا الاهتمام منذ تم العثور على أول إشارة أو أول خيوط لهذه الترجمة من خلال ما أعلن عنه البعض في معرض حديثة عن يهوذا الحريزى وإنتاجه في مجال النشر

والشعر والترجمة حيث قال: "وعلى أية حال فإن نسخة الترجمة عرفت لنا عن طريق ترجمة وحيدة تمت في اليمن، ولسوء الحظ فقد ظهر أن جزءاً من الكتاب (يقصد كتاب المقامات المترجم من العربية) بداية من المقامة الثامنة والعشرين حتى نهايته ناقص من الترجمة(٨٢)".

ومن الواضح أن مخطوطات الترجمة كانت كثيرة ومتعددة المواطن أيضاً، وذلك طبقاً لموطن الناسخ وعدد المقامات المترجمة التي في حوزته المعدة للنسخ. وربما كان ذلك هو الذي دفع عزرا فليشر إلى أن يقول: إن ناسخ هذه المخطوطة قد كتبت عليها: "وهذا ما وجدت من كتاب المقامات الذي كتب بعد عام ١٢٩١ في بغداد".(٨٣)ويشير الباحث إلى أنه من المحتمل أن تكون هذه المخطوطة قد بيعت إلى الشاعر اليمنى "زكريا الضاهرى" مستدلاً على ذلك بقوله: "فقد حاكى في كتابه المسمى "ספר המוסר " (أى كتاب الأخلاق) المقامة الخامسة عشر من مقامات الحريرى والتي كانت ترجمتها العبرية مدونة في تلك المخطوطة".(٨٤)كما تعطى هذه العبارة أيضا إشارة إلى أن نسّاخ الكتب والمؤلفات في العصر الوسيط كانوا يقومون بنسخ ما يتوفر لديهم بهدف الاتجار فيها وبيعها لمن يهتمون باقتناء الكتب والمدونات.

وعلى الرغم من أن شيرمان قد نبه إلى أن بداية معرفة الباحثين بوجود ترجمة عبرية للمقامات العربية كان عن طريق ما وجد في اليمن، إلا أنه مع ذلك لم يذكر لنا على وجه الدقة كيف تم الكشف عن وجود هذه الترجمة وإنما ذكر بعد ذلك أن باحثاً آخر هو توماس تشنرى قد نشر الأجزاء التي كانت ناقصة في تلك المخطوطة التي أشار إليها، مصحوبة بترجمة إنجليزية لمقامات الحرية العربية، وذلك في الكتاب الذي نشرة في لندن بعنوان "מחברות איתיאל"(٨٥)أى مقامات ايثيل، والجدير بالملاحظة في ما جاء في كتاب شيرمان أننا ولأول مرة نعلم عنواناً كاملاً لهذه الترجمة، لم يكن صاحب الترجمة نفسه هو الذي وضعه لترجمته، وأن العنوان الذي وصل مطبوعاً عن طريق طبعة تشنرى في لندن لم يكن مذكوراً في

المخطوطة التي طبعها، وهذا يعنى أن توماس تشنرى نفسه هو أول من أطلق هذا العنوان على هذه الترجمة. وفي ذلك يقول شيرمان: "وقد أطلق توماس شنرى على ترجمة الحريزى الاسم " מחברות איתיאל " مقامات ايتئيل على الرغم من أن هذا الاسم لم يذكر في المخطوطة".(٨٦)

ومن المعروف أن ايتئيل الذي أطلق اسمه عنواناً للمقامات هو الراوى فيها في ترجمه الحريزى والذي يقابل شخصية الحارث بن همام راوى مقامات الحريرى العربى بعد أن استبدال الاسم العربى باسم عبرى استمده من العهد القديم، ويفترض حاييم شيرمان أنه لا يستبعد أن يكون يهوذا الحريزى نفسه قد أطلق هذا الاسم عنواناً لترجمته، ولا ندرى على أى أساس طرح شيرمان هذه الفرضية خاصة وأنه قد سبق أن قال أن هذا العنوان لم يذكر في المخطوط المنشور، وربما كان يأمل في العثور على مخطوطات أخرى يمكن أن يكون الحريزى قد أعلن فيها عن عنوان الكتاب بهذه الصورة أو بأى صورة أخرى، وإن كانت آخر طبعات الكتاب حتى الآن مازالت تحمل نفس هذا العنوان.

وإذا كانت الطبعة التي نشرها توماس تشنري في لندن سنة ١٨٧٢ قد كشفت الغموض الكثير الذي دار حول هذه الترجمة الناقصة والتي ظهرت في اليمن كما يقول شيرمان إلا إن هذا العمل رغم أهميته العلمية لم يكن لتشنرى فيه فضل السبق في النشر. إذ يبدو أنه قد استعان بالعديد من المصادر والأبحاث التي تم نشرها قبله، وخاصة تلك التي تم فيها نشر ترجمة الحريزى لمقامات لم يسبق إزاحة الستار عنها ولم تنشر من قبل، ولقد رصد عزرا فليشر وهو من المهتمين أيضاً بأدب يهود العصر الوسيط خاصة في الأندلس، ما تم إنجازه من أعمال اهتمت بهذه الترجمات، وبين التواريخ التي تم فيها نشر ترجمة أو أكثر لأى من المقامات العربية للحريرى. ومن تاريخ النشر لكل من هذه المقامات نجد أنها كلها قد سبقت طبعة توماس تشنرى المشار إليها، فقد ذكر عزرا فليشر: "أن أول من نشر أجزاء من الترجمة كان البارون دى ساسي الذي نشر طبعة علمية لمقامات الحريرى سنة

١٨٢٢. أما عن ما يتعلق بالطبعة الثانية فقد ظهرت في باريس في الأعوام من ١٨٤٧ ـ ١٨٥٣ قام بها M. Reinaud بالاشتراك مع M. Derenbourg في جزءين. وفي مقدمة هذه الطبيعة تم نشر ترجمة المقامة الثالثة".[٨٧] وأن كان يفهم مما ذكره فلشر أن هذه المقامة كان قد نشرها ى.ل. دوكس "י.ל.דוקס" من قبل وإن دوكس بالاشتراك مع باحث آخر هو أدلمان قد قام بنشر المقامة الرابعة والعشرين. ونشر نيوباور المقامتين السابعة والثامنة سنة ١٨٥٠. وهذا يعنى أنه كانت هناك محاولات جادة قد سبقت ما قام به توماس تشنرى، ولا شك أنه من المحتمل أن يكون قد أطلع عليها أو على الأقل علم بها، وإن الجديد لديه في طبعته أنه وضع عنواناً لها ظل كما هو حتى الآن.

وإذا كانت آراء الباحثين قد تضاربت بالنسبة لانتقال الفكر المقامي إلى قصص الشطار الأسبانية ما بين مؤيد لذلك أو رافض له. وكان الرافضون قد بنوا رفضهم على عوامل منها أن المؤلف عندهم هو أسبانى مسيحى ــ وقد ناقشنا هذه الفرضية لديهم ــ ومنها أن ليس هناك ترجمة لهذه المقامات بلغة معروفة ومستخدمه فى ذلك الوقت كاللاتينية أو الأسبانية أو حتى العبرية كما يقول البعض، وإن عدم وجود مثل هذه الترجمة تحت يد مؤلف لا يعرف لغة المقامات ينفي وجود هذا التأثير. ونظراً لأن هذا العامل الأخير قد انتفى بوجود نص لترجمة عبرية لمقامات الحريرى العربى قام بها يهوذا بن سليمان الحريزى.[٨٨] صاحب كتاب تحكمونى الذي ضم المقامات العبرية التي ألفها بعد قيامة بالترجمة التي تم العثور عليها متفرقة، وإن هذه الترجمة قد نشرت متفرقة في البداية إلى أن تم طبعها في آخر طبعه لها منقوطة ومشروحة ظهرت عام ١٩٥١. ومن هنا يمكن القول أنه بظهور مثل هذه الترجمة، وبظهور العديد من الدراسات التي قام بها الكثير من الباحثين في الأدب العبرى الوسيط والمتهمين بالأدب المقارن أصبحنا نقترب من أن نقف مع انخل بالنثيا ومن اتفقوا معه فى الرأى حول وجود علاقة وأثر لأدب المقامات في أدب الشطار الأسبانى.

ثالثاً: الشكل والمضمون:

في الصفحات السابقة تناولنا الحديث عن العنصرين الأول والثانى من تلك العناصر التي اعتبرها البعض سبباً مهما دفعهم إلى رفض فكرة وجود صلة أو علاقة بين كل من فن المقامة بصفة عامة، وبين ذلك الفن الأدبى الذي ظهر في القرن السادس عشر والذي عرف بقصص الشطار الأسبانية أو قصص البيكاريسك، وهذان العنصران يتعلق الأول منهما بشخصية ذلك المؤلف الخفي الذي كتب أول باكورة لقصص الشطار وهويته المجهولة. أما العنصر الثانى فيتعلق بما أعلنه بعض الباحثين بعدم وجود أية ترجمة للمقامات العربية إلى أى لغة من اللغات التي كانت تترجم إليها المؤلفات العربية في العصر الوسيط خاصة في الأندلس، وذكرنا ما توصل إليه البحث العلمى حول ذلك، وانتهينا إلى أن هذه الترجمة للمقامات قد تمت بالفعل، وأن النص المترجم قد طبع ونشر في البداية بصور متفرقة وغير مكتملة تبعا لما كان يعثر عليه الباحثون من أجزاء للنصوص المخطوطة، شأنها في ذلك شأن أى عمل من الأعمال الفكرية والعلمية التي كتبت في العصر الوسيط وظلت مخطوطة إلى أن تم العثور عليه. واستمرت هذه الطبعات المتفرقة إلى منتصف القرن العشرين حين طبعت أول طبعة تضم جميع المقامات العربية المترجمة إلى اللغة العبرية والتي قام بها الحريزى اليهودى الأندلسى.

نأتى بعد هذا إلى العنصر أو العامل الثالث والأخير من تلك العناصر التي أثارها بعض الباحثين واعتمدوا عليها في رفضهم لفكرة تأثير المقامات على قصص الشطار الأسبانية وخاصة تلك القصة المجهولة المؤلف. ونعنى بهذا العنصر الأخير فيما يتعلق بالشكل والمضمون بين كل من الفنين: فن المقامة ـــ عربية وعبرية ـــ وفن القصة البيكاريسكية، واختلافه في العملين. والواقع أن الحديث عن الشكل والمضمون في أى عمل أدبى من الأمور التي تستحق أن يفرد لها مؤلف مستقل لأهميته وتفرعه، وخاصة إذا كان هذا العمل يتصل بصورة أو

بأخرى بتصوير واقع شعبى لمجتمع بعينه ويعرض نماذجا من هذا الواقع بسلبياته وإيجابياته.[89] غير أننا سنحاول أن نوجز الحديث في ذلك في جزيئات معينة ربما لأنها الأجدر بالحديث عنها ومناقشتها لعلها تصل بنا في النهاية إلى نقاط تلاقى بين الذين نادوا بوجود أثر مقامى في قصص الشطار الأسبانية، وبين أولئك الذين رفعوا عصا العصيان على هذه الفكرة من أساسها. هذه الجزيئات التي نعنيها منها ما يتعلق بالشكل الفنى، ومدى اعتبار تلك الأعمال ـ سواء المقامة أو القصة البيكاريسكية ـ يدخل فيما نتعارف عليه في عصرنا الحاضر بالقصة، واحتواء هذا الشكل القصصى على شخصيات رئيسية أو ثانوية تشارك بفاعلية في حدث أو أحداث العمل الأدبى، ومواصفات تلك الشخصيات وإلى أى مدى تتفق أو تختلف تلك المواصفات في شخصيات العملين خاصة تلك الشخصيات الرئيسية بحيث يمكن في النهاية القول بتأثر المتأخر بالمتقدم من العملين. ثم نعرج بعد ذلك إلى محتوى العملين ومضمونه عسانا نصل إلى وضع يحسم أو يقترب من حسم هذه القضية، أو يعطى بصيصا من الضوء قد ينير الطريق أمام مزيد من البحوث والدراسات المستقبلية في هذا الشأن.

أ ـ الشكل:

وفيما يتعلق بالشكل الفنى للمقامات بصفة خاصة، فقد تعددت آراء الباحثين واختلفت عند البعض منهم حول هذا الشكل الفنى، وحول ما إذا كانت تلك المقامات يمكن تصنيفها فنياً ضمن ذلك الجنس الأدبى المتعارف عليه بالقصة من عدمه، فالدكتور شوقى ضيف يقول في حديثه عن المقامة أنها "ليست قصة، وإنما هى حديث أدبى بليغ، وهى أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة، فليس فيها من القصة إلا ظاهر اللفظ فقط[90]". ومما لا شك فيه أن أستاذنا الدكتور شوقى ضيف عندما أعلن عن رأيه هذا إنما كان يعنى ـ على ما نعتقد ـ تلك القصه بعناصرها وشكلها الفنى المتعارف عليه في العصر الحديث، وإنه لم يكن يعنى على الإطلاق انتفاء عنصرى القص والسرد القصصى عن هذه المقامات أو الحكاية أو الأحدوثه[91]، يؤيدنا في

ذلك عبارة الدكتور شوقي في نفس الكتاب في سياق حديثه عن مؤلف المقامة من أنه عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصة قصيرة يتألق في ألفاظها أو أساليبها ويتخذ لقصصه. جميعا راويا واحدا "ولعل ذلك ما جعل البعض يثير في حديثه عن صاحب المقامات ورائدها الأول بديع الزمان الهمذانى هذه الفرضية حيث قال: "بقى علينا أن نقول كلمة أخيرة، وهى جواب على السؤال الذي كثيراً ما يردد. هل المقامة قصة؟ نعم يا سيدى إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك وهندام جدك رحمة الله ورحمنى معه. لكن ليست كل مقامات البديع قصصا، فقسم منها لا شئ، والقسم الآخر شئ عظيم".[٩٢]

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن عدم توافر جميع العناصر الفنية للقصة القصيرة طبقاً لما حدده النقاد في العصر الحالى، وطبقاً لما هو متعارف عليه في شكل المقامات، لا يعنى بالضرورة أن هذه المقامات تخلو من السياق القصصى على الإطلاق، وأنها تستبعد من تصنيفها ضمن الفن القصصى، بل على العكس من ذلك فقد اتخذت هذه المقامات منذ البداية الشكل القصصى، وهذا ما جعل الجماعة من الناس تجتمع في مجلس واحد لسماعها كما يقول "القلقشندى" وقد أشار إلى ذلك أيضا أحد الباحثين في معرض حديثه عن فن بديع الزمان بقوله: "إن المقامات الكلاسيكية للهمذانى والحريرى إذ نظرنا إليها من ناحية الجنس الأدبى تقع ضمن طائفة عريضة من الأدب العالمى الذي يمكن وصفه بالقصص المعارض للبطولة "Anti-heroic" وقصص البيكاريسك. ولعل أقرب نظير لها هو ما نجده في الرواية الرومانية وخاصة في "satyricon" ساتيريكون لبترونياس.. وكذلك في تراث البيكاريسك الأسبانى ومن نماذجه القصصية الأولى تلك الأعمال من العصر الذهبى مثل لازاربللو دى تورميز مجهول المؤلف".[٩٣]كما أن هناك من الباحثين من كانت لدية قناعة تامة باعتبار المقامة في شكلها الفنى "قصة" ومثّل لذلك ببعض المقامات، واعتبرها نماذجاً للبدايات الأولية للقصة العربية فقال: "إن كلاً من المقامات المضيرية، والحلوانية، والبغدادية والبشرية والموصيله تقوم على السرد

المنطوى على تسلسل وتطور حدث أو أحداث حتى الذروة".[٩٤]وخص باحث آخر المقامة المضيرية بصفة خاصة وأشار إلى اتساقها الفنى وشموليتها، وقال إنها "حوت جمال القصص، وروعة الفن، ودقة الوصف وحسن الانتقال، واتساق الأفكار وفيها السحر والفكاهة والنكتة".[٩٥]

والجدير بالذكر أن الباحثين العرب لم يكونوا وحدهم في ساحة الدراسات والبحوث الأدبية الذين تنبهوا وأعلنوا عن اشتمال المقامات شكلا من أشكال القصة وبداياتها في العربية، بل نجد أيضا الباحثين اليهود الذين تناولوا في دراساتهم المقامات العربية على العنصر القصصى، واعتبار هذه المقامات العبرية يعلنون نفس الرؤية في شكل هذه المقامات وانتمائها إلى هذا الشكل من أشكال الأجناس الأدبية. ففي معرض الحديث عن القصة وأنواعها في المقامات العبرية الأندلسية.[٩٦]قسم بعض الباحثين القصة في هذه المقامات إلى أربعة أنواع، فتقول يهوديت ديشون عن النوع الرابع: "والنوع الرابع من القصة في المقامة له حبكة متكاملة ومتطورة، ويضم الكتاب (تعني كتاب تحكمونى للحريزى) منها تسع مقامات. وهذه القصص هى أجمل قصص الكتاب".[٩٧]ويبدو أن يهوذا الحريزى الذي اشتهر بمقاماته العبرية لم يقتصر علي كتابتها باللغة العبرية فقط بل استهواه أن يجرب الكتابة باللغة العربية التي كانت متاحة له ويعرفها عن قرب. إذ وصلت إلينا إحدى مقاماته التي دونها باللغة العربية، وإن كان قد أعادها مرة أخرى باللغة العبرية، وضمنها كتابة هذا بعد إحداث بعض التغييرات في بعض أجزاء منها خاصة تلك الأشعار التي كتبت بالعربية،[٩٨]وعن هذه المقامة العربية يقول الباحث اليهودى "يهوذا رتسهافي": "إن المقامة العربية كلها عبارة عن قصة والعية لفروسيات الرحلات دون أن يكون فيها أى شئ ولو قليل من الأسلوب الاسطورى".[٩٩]وقد ذهب بعض الباحثين أيضاً إلى أبعد من ذلك فيما يتعلق بشكل المقامة حيث ذكر أن الشكل المقامى تضمن أسساً لا تختص به وحدة فيقول: "تشتمل المقامة على بعض الأسس التي لا تختص بها وحدها، وبخاصة تلك الحكاية أو

الحدوتة الشعبية الاجتماعية، التي تصقل من حياة الطبقة المتوسطة، وخاصة القص عن الدهاء الذي يفلح في النهاية".(١٠٠)

ومن هنا يتضح أن هناك إجماعاً على أن المقامة كجنس أدبي تدخل في نطاق القصة، كما وأنها تمتاز بالسرد القصصى حتى في المقامات التي قد لا تظهر فيها القصة بشكل جلي، نجد ذلك في كل من المقامات العربية والعبرية على السواء، كما وأنه ليس معنى عدم اشتمال هذا القص المقامى – إن جاز هذا التعبير – لكل ما يتعلق بالأسس الفنية للقصة القصيرة المتفق عليها في العصر الحالى، أن عنصر القص والحكاية أو بمعنى آخر الشكل القصصى غير متواجد نهائياً في المقامات، إذ أنه ليس من المفترض أن تشتمل القصة في المقامة على كل الأصول الفنية الحديثة للقصة طبقاً لما استقر عليها النقاد المحدثون. وذلك لأنه يجب أن نضع في الاعتبار أن الفترة الزمنية لكل من المقامة والقصة الحالية لا شك مختلفة، وأنها قد شهدت مراحل عديدة من التطور والتغيير، بل يجب أيضاً أن نعلم أن المقامات التي أبدعها الهمذانى نفسه، قد أدخل عليها الحريرى البصرى بعض التغييرات التي لا جدال في أنها طورت من نسيجها وشكلها وذلك عندما كتب مقاماته، وذلك على الرغم من أن كلاً منهما لا يبعد زمنياً عن الآخر مثلما يبتعد زمان المقامات عن زمان القصة الحديثة. ولهذا نجد من يحاول أن يحسم الجدل حول فنية القصة في المقامة، واعتبار المقامة تدخل من الناحية الفنية في نطاق الفن القصصى وذلك من خلال ما يذكره عن مقامات بديع الزمان الهمذانى ومدى قربها أو بعدها عن الشكل القصصي الحديث فيقول: "إنه من الضلال أن نلزم المقامات الهمذانية أن تستوفي شروط القصة العصرية الناجحة، فالمرحلة التي كتبت فيها المقامات كانت مرحلة أولية في تطور القصة عند العرب".(١٠١)

وعلى الرغم من هذا الإجماع الذي أعلنه معظم الباحثين باعتبار المقامة في شكلها العام جنس أدبي يدخل في نطاق الأدب القصصي وإن لم تحظ في بدايتها بكافة مقومات القصة الحديثة. نقول إنه على الرغم من هذا الإجماع فإننا نجد على

الجانب الآخر من يقلل من هذه الأقوال، لأن ما تحمله المقامة من مقومات القصة الحديثة لا يرقى بها على الإطلاق أن توضع في درجة واحدة مع المفهوم الحديث للقصة كما هو متعارف عليه في الوقت الحاضر، نجد ذلك واضحاً في هذه العبارة التي تقول: "أما المقامة وبالرغم من الاجتهاد في إعلاء قدرها في مجال الفن القصصى، فإنها لا تحمل من مقومات القصة الحديثة.. إلا رتوشا مبتسرة لا تؤهلها على الإطلاق لمقارعة القصة في الأدب الغربى الحديث".[١٠٢] ونحن بدورنا لا نعترض على ذلك أو ندحضه من قريب أو بعيد، كما أننا لا نختلف مع الباحث حول هذا الموضوع، غير أننا نود أن نشير إلى ما سبق أن ذكرناه من أنه ليس معنى أن المقامة تدخل في حيز الفن القصصى أنها لابد أن تحمل في شكل بنيتها جميع مقومات القصة الحديثة، وذلك لاختلاف الزمان بين العملين من ناحية، وازدهار الفكر والثقافة وتطورهما بعد عصر المقامات من ناحية أخرى، كما يجب أن لا نغفل أن هذه القصة الحديثة التي أشار إليها الباحث لم تولد هي الأخرى مكتملة العناصر الفنية التي يعرفها بها النقاد في العصر الحالى، وأنها لابد وأن تكون قد مرت بمراحل تطورية ـ كانت المقامة بداية لها ـ أو صلتها إلى ماوصلت إليه الآن. وهذا بدوره يعنى صواب ما ذهب إليه الباحثون من تصنيف المقامة على أنها قصة، وأنه لا يجب علينا أن نحمل الشكل القصصى فيها ضرورة اكتمال مقومات القصة الحديثة.

فإذا تركنا الشكل الأدبى لهذه المقامات، ونظرنا إلى شكلها الخارجى أو بنيتها الخارجية كما يقول البعض لنقف على ما قد يكون هناك من نقاط التقاء بينها وبين القصة البيكاريسيكية الأولى فإننا نقول بداية أن هذا البناء الخارجى لهذه القصة يكاد أن يتطابق مع نفس البناء الخارجى الذي نراه في شكل المقامات. ويعزز من ذلك أن النقد الذي وجهه النقاد والباحثون للبنية الخارجية في قصة لثريو لا يختلف في كثير عمّا وجه للمقامات العربية أو العبرية على السواء. وفيما يتعلق بنقد بنية القصة البيكاريسكية الخارجية يقول أحد الباحثين: "وقد أخذ بعض النقاد على بنيتها

الخارجية التقسيم إلى سلسلة من الفصول المستقلة، والتي لا يربط بينها سوى حضور شخصية البطل".[١٠٣] وهذا بدوره يعنى أن هناك استقلالية في الشكل العام لهذه الفصول، ولا علاقة لأحداثها ببعضها سوى أن شخصية البطل الراوى واحدة لم تتغير في جميع الفصول، حتى الأماكن التي وقعت فيها الأحداث تتغير هى الأخرى من فصل إلى آخر مما كاد يفقدها عنصر الوحدة المكانية لولا حرص المؤلف على الحفاظ على البيئة العامة للقصة. وهذا الاعتراض أو النقد لهذه البنية الخارجية للقصة يتفق تماما مع ما وجه إلى المقامة في هذه النقطة ذاتها. فمن خلال الحديث عن الشكل العام للمقامات العبرية نقرأ هذه العبارة: "يتكون الكتاب (يعنى كتاب تحكمونى الذي يضم مقامات يهوذا الحريزى العبرية) من مجموعة من خمسين مقامة، كل مقامة هى إنتاج أدبى مستقل بذاته، وليس لحبكتها صلة بحبكة المقامة التي قبلها أو التي بعدها، والشخصيتان اللتان تظهران في كل مقامة هما الراوى" هيمان الإزراحى"، والبطل "حيفر القينى" هما الأساس الوحيد الذي يربط بين المقامات المختلفة الموجودة في الكتاب".[١٠٤]

ولم تكن يهوديت ديشون هى وحدها التي أبدت تصورها في شكل البنية الخارجية للمقامة العبرية، بل كان هناك من الباحثين من أعلن ما يتفق مع هذا الرأى السابق، بل أضاف إليه بعض الإضافات عندما قال: "وباستثناء الشخصيتين الثابتتين، وصيغ المقدمة، والنهاية، والسمة الأسلوبية العامة لا توجد علاقة واضحة بين المقامات...ومن ناحية أخرى لا يوجد بها تطور للشخصيات، ولا حبكة متصلة، فالأحداث منفصلة عن بعضها، وهى تلقى الضوء على البطل من زاويا مختلفة".[١٠٥] ومن هنا وبناءاً على اتفاق آراء النقاد حول البنية الخارجية لكل من القصة البيكاريسكية والمقامات، فإنه ليس من الإنصاف أن لا نقر بوجود علاقة تأثيرية من المقامة على القصة ولا جدال إذاً في أن هناك تشابهاً ملحوظاً بين بنية المقامات وبين بنية هذه القصة البيكاريسكية خاصة مع افتراض أن الكاتب المجهول هو يهودى أصلاً يعرف العبرية أولاً، ويعلم الترجمة العبرية لمقامات الحريرى

العربى. وهذا التشابه بين البنيتين قد دفع بعض الباحثين إلى أن يذهب إلى وضع تقسيم جديد لفصول هذه القصة حيث جعل كل فصل منها بمثابة مقامة مستقلة ويقول في ذلك: "أن فصولها الثلاثة الأولى هي سلسلة من المقامات، يتنقل البطل ـ الولد لازاربللو ـ من خدمة محتال إلى محتال آخر". [١٠٦]

وما ذهب إليه الدكتور على الراعى في جعله فصول القصة البيكاريسكية تعادل أو تتشابه في شكلها مع المقامات قد أصاب به توصيف الشكل الفنى أو البنية الخارجية لهذه القصة. إذ أن النظرة الدقيقة لهذه البنية تجعلنا نقر باطمئنان بأن مؤلف هذه القصة لم يخرج كثيراً في هيكله هذه البنية الخارجية عن نفس بنية المقامات فكتاب المقامات العربية أو العبرية مقسم إلى خمسين مقامة تنفصل الواحدة عن الأخرى، والقصة مقسمة هى الأخرى إلى سبعة فصول تختلف أحداث كل فصل عن الآخر، الأمر الذي يجعلنا نتفق مع الدكتور الراعى في الرأى الذي ذكره بجعل هذه الفصول بمثابة سلسلة من المقامات في شكلها العام بل وفي مضامينها على ما سيأتى الحديث عنها. مع الوضع في الاعتبار الشخصيات الثابتة في كلا العملين ونعنى بذلك البطل والراوى في المقامات إذ أنهما شخصيتان ثابتتان في كل مقامة، وشخصية لثريو وسيده في كل فصل، وأن كان السيد يتغير من فصل إلى آخر لأن المؤلف أراد أن يمثل هذا السيد شريحة اجتماعية معينة. هذا إلى جانب تغير المكان أيضا من فصل إلى آخر وذلك ما نجد مؤلف المقامة أيضاً يحرص عليه. وإذا كانت المقامة تقوم على البطل والراوى فإن مؤلف القصة جعل البطل يقوم بنفسه أيضاً بدور الراوى بحيث دمج الشخصيتين في شخصية واحده، ولعل ذلك ما جعل النقاد يعتبرون هذه القصة تمثل السيرة الذاتية لمؤلفها، وقد أشار بعض الباحثين إلى ذلك، وهو يتحدث عن الرواية التشردية أو قصة الشطار الأسبانية الأولى مجهولة المؤلف حيث ذكر "أن المؤلف يتخذ صفة الراوى لأحداثها وكأنها قد وقعت له شخصياً". [١٠٧]

ومما لاشك فيه أن كلاً من بديع الزمان الهمذانى ـ والحريرى البصرى مؤلفا المقامات العربية المشرقية عندما أبدعا مقاماتهما وجعلا لها شخصيتين ثابتتين تدور من خلالهما أحداث تلك المقامات هاتان الشخصيتان هما البطل، والراوى ـ قد توافقا على رسم صور معينة لهذا البطل تكاد لا تتغير في معظم المقامات، ولاقتناع يهوذا الحريزى صاحب المقامات العبرية بهذا الشكل الذي كانت عليه المقامة العربية وبطلها نجده هو الآخر يقتفي أثر كل من البديع والحريرى في مقاماتهما. هذه الصورة أو تلك المواصفات التي وضح ثبوتها في أبطال المقامات جعلت الباحثين يجمعون على أن النموذج الفنى لبطل المقامة لابد وأن يكون "بارعاً ومكدياً، ومجيداً لأسلوب الحيلة، ومضيعاً في مجتمعه".(١٠٨)

كما أن هذا الشكل الفنى الذي وضع للبطل كان من الأسباب التي جعلت العديد من الباحثين يربطون بين بطل تلك المقامات وبين لثريو الأسبانى بطل القصة البيكاريسكية الأولى. ويعلنون بثقة أن هناك العديد من نقط الالتقاء والتشابه بينهما. فبطل القصة الأسبانية هو الآخر إنسان مضيع في مجتمعه منذ مولده، فقير معدم لا يجد قوت يومه إلا بشق الأنفس، وبعد أن يخدع ويغش ويحتال على من بيده قوته، ولا يكل من اتباع سبل الاحتيال إلى أن يظفر في النهاية بما يمكن أن يسد بعض حاجاته المتواضعة من الطعام. وقد عبر البعض عن هذا التلاقي في الشكل الفنى بين بطل المقامات، وبطل القصة البيكاريسكية بقوله: "كلاهما فقير، مضيق عليه في الرزق، وكلاهما جواب آفاق، يستخدم ذكاءه البين في طلب الرزق، لا يتردد في هذا السبيل أن يغش ويخدع، ويسأل الناس، ويسرقهم أحياناً".(١٠٩)

وعلى الرغم من اتفاق كل من الدكتور الراعى والدكتور يوسف نور على أن الشكل الفنى لبطل المقامة لابد أن يتوافر فيه هذه الصفات إلا أننا نلحظ أنه في الوقت الذي أشرك فيه الدكتور الراعى بطل القصة البيكاريسكية في هذه الصفات أو المميزات واعتبرها من نقاط الالتقاء والتشابه، نجد الدكتور يوسف نور يخرج البطل الأسبانى منها، معتبراً أنها مواصفات تخص بل المقامة وحده، وأن على

مؤلف المقامة أن لا يخرج عن القالب الموضوع لهذا البطل وفي ذلك يقول عن مؤلف المقامة: "لا يستطيع المؤلف أن يخرج عن هذا القالب الموضوع لهذا البطل خروجاً كلياً، وإلا أصبح البطل عادياً لقصة عادية كما في قصة لاساريو دى تورمس".[110] ولا ندرى على أى أساس بنى هذا الرأى؟ وكيف لم يلحظ أن مواصفات بطل المقامة هى نفسها ما يمكن أن يوصف به بطل القصة البيكاريسكية.

ونخلص من ذلك إلى أن تلك المقامة عربية وعبرية إذا نظرنا إليها من زاوية الشكل العام أو البنية الخارجية لها فهى في نطاق الجنس الأدبى القصصي وإن لم يتوافر لها مقومات القصة الحديثة، وهذا أمر لا ينقص من قيمتها كقصه باعتبارها كانت وليداً يحبوا نحو الكمال والنمو، وأنها تطورت بفعل التطور العام الذي ساد الفكر الأدبى بعد ذلك. كما أن الشكل الفنى للمقامة قد عرف من خلال مقامات تستقل الواحدة منها عن الأخرى سواء في أو موضوعها أسلوب سرد أحداثها وأماكنها مع ضرورة الاحتفاظ بالشخصيتين الرئيستين فيها وهما البطل المتعدد المواهب البارع في الاحتيال، والراوى الذي قد يشاركه احتياله أحياناً، هذا الشكل الفنى العام لتلك المقامات هو ما نلحظه فيما قامت عليه القصة البيكاريسكية الأولى وعلى الرغم من أنها في شكلها الخارجى قد قسمت إلى عدة فصول إلاّ أن تلك الفصول هى بمثابة مقامات مستقلة على ما سبقت الإشارة إليه، كما أن بها بطل يروى بنفسه الأحداث الأمر الذي يجعلنا نتفق مع الكثيرين بأن الشكل العام للمقامة يلتقى في كثير من النقاط مع شكل تلك القصة البيكاريسكية مما يعضد القول بأن الأولى تشكل أحد مصادر مؤلف هذه القصة، وتشكل أيضاً مؤثرًا لا يمكن التغاضى عنه في هذا الإنتاج الأدبى الأسبانى.

ب ــ المضمون:

بقيت بعد ذلك جزئية أخيرة نرى أنها تشكل مع ما سبق ذكره منظومة متكاملة تعلن وتبرهن عما قد يكون لهذه المقامات من دور نشط في نشأة هذه القصة الأسبانية، وما تحتويه. وهذه الجزئية تعتبر بلا جدال من أهم الجزئيات التي يسعى

إليها المؤلف في أى عمل أدبى وفكرى. ونعنى بهذه الجزئية تلك المضـامين التـي هدف إليها كاتب المقامات عربية أم عبرية. وإلى أى مدى كانت نظرة الباحثين إلى تلك المضامين التي يسهل التعرف عليها من خلال تنوع موضوعات تلك المقامات؟ وهذا التنوع أو التلوين فى موضوعات المقامات يصل بنا بالتـالى إلـى القـول أو التساؤل: هل من حدود ملموسة لهذا التنوع فى هذه الموضوعات من عدمه؟ ومـا نهدف إليه من خلال ذلك كله هو التوصل إلى سمات مشتركة، أو بتعبير آخر نقاط التقاء فى تلك المضامين بين كل من المقامات وبين القصة بحيث نصل ــ فى نهاية المطاف وعن اقتناع ــ إلى تأييد من نادى بأهمية وفاعلية دور المقامات فى نشـأة قصص الشطار الأسبانية، أو التخلى عن هذه الفكرة والوقـوف إلـى جانـب مـن اعترض على هذا الدور.

والحديث عن مضامين تلك المقامات، وما كانت ترمى إليه مـن خـلال تلـون موضوعاتها يجب أن يبدأ أولاً بالإجابة على ذلك التساؤل الذى طرحناه آنفـاً وهـو هل من حدود معينة لموضوعات المقامات يمكن من خلالها التعرف على مرامـي مضامينها المعلن منها والمكنى؟ إن إجابة هذا التساؤل تعلن عن أن هذه المقامات قد تعددت موضوعاتها وكثرت موادها، وقد وظف مؤلفو المقامات العربيـة والعبريـة على السواء تلك المواد في موضوعات متنوعة وقفوا عليها من خـلال مجـتمعهم البسيط الذي قد لا يشغله ما كانت عليه الطبقة العليا أو يهتم بها لسبب بسيط هو أنه كان يرى استحالة الوصول إلى مرتبة هذه الطبقة بالوسائل الأخلاقية، ولعل ذلك ما جعل بطلها يلجأ إلى أمور غير أخلاقية في تعامله حتى مع بسطاء هـذا المجتمـع، وذلك ربما يكون أحد المحاور الرئيسية التي لجأ إليها مؤلفو المقامات، والتي جعلت البعض يقول عنها: "ولم تعد الموضوعات تدور حول صراع القبائـل، أو ملاحـم أبطال العرب، أو بذخ الملوك وجمال قصورهم، بل دارت حول حكايات شعبية من حياة الطبقة المتوسطة".[١١١] وذلك كله من خلال ما توفر لأصحاب تلك المقامات من مادة غزيرة جمعوها من تعايشهم وتنقلاتهم في مجتمعاتهم. ويبدو ذلـك جليـا مـن

خلال ما أعلنه الباحثون عن غزارة المادة أو المواد التي شكلت تلك الموضـوعات، وأوضحوا جهد المؤلفين في أسلوب عرضها بمنهج قد لا يكون قد سبقهم إليه أحـد. ففي ثنايا حديثه عن بديع الزمان الهمذاني أول فرسان المقامات العربية يقول مارون عبود: أما المادة فسنرى أن صاحبنا قشها (أى جمعها) من هنا وهناك، وكـأنى بـه يحاول فيما سرده من قصص أن يكون له في كل غرض قول يحاول أن يبـز بـه المتقدمين، وإنما بأسلوب آخر".[١١٢]وهذا القول هو ما نسعى للتعرف عليه.

وكما تعددت وتلونت موضوعات مقامات الهمذاني فإننا نجد الحريرى البصرى قد أعلن منذ البداية عن تعدد موضوعات مقاماته الخمسين وشموليتها إذ يقول فـي مقدمته عنا إنها "تحتوى على جدّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيـان ودرره، ومُلَح الأدب ونوادره إلى أن وشحتها به من الآيات، ومحاسـن الكنايـات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجى النحوية، والفتـاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبرّة، والمـواعظ المبكيـة، والأضـاحيك الملهية".[١١٣]فالحريرى من خلال تلك السطور في مقدمته قد أبان عن موضـوعات مقاماته وتعددها ومنهجه في تناولها وما ترمى إليها في إيجاز سريع تاركاً تفاصـيل ذلك كله إلى نص المقامات نفسها، وما قـد يصـل إليـه إدراك القـارئ وفهمـه لمضامينها".[١١٤]ومن هنا نعلم أن موضوعات المقامـات كثيـرة ومتعـددة، ومـن الصعب الوقوف على حدود لها إلا فيما ندر، وأن تلك الموضوعات تتضـمن فـي ثناياها العديد من الصور الاجتماعية والفكرية عبرت بحق عـن واقـع مجتمعهـا، وأزاحت الستار عن كثير من سلبيات بعض الشرائح الاجتماعية.

وإذا كان ذلك هو حال المقامات العربية، فإن المقامات العبرية الأندلسـية التـي كتبها يهوذا الحريزى اليهودى لم تكن بعيدة عما كانت عليه المقامات العربية سـواء في تعدد موضوعاتها أو ما تتضمنه تلك الموضوعات، وقد تنبه كثير من البـاحثين اليهود إلى ذلك وذكروا أن تلك المقامات العبرية لم تكن قاصـرة علـى أن تعـالج موضوعات معينه ومحددة كما قالوا عنها: "قد نجد فيها وصفا لطبقات اجتماعيـة،

وقصص محبين، ورحلات وأسفار، ووصفا للمدن.. كما أن بها حيل للمغامرين المحتالين، وفيها الوعظ، والأمثال الشائعة، والتهكم والسخرية".(١١٥)الأمر الذي نرى من خلاله اقتفاء صاحب المقامات العبرية، لأصحاب المقامات العربية مشرقية وأندلسية في تنوع موضوعات مقاماتهم ومسلكهم في تناول هذه الموضوعات على نحو ما سبق ذكره في المبحث الأول.

ويبدو أن بعض الباحثين وشراح المقامات، ومن خلال بعض نصوص المقامات نفسها قد استنتج أن الهدف الأساسى في موضوعاتها يكمن في أنها عبارة عن أملوحة أو حدث فكاهى يدور حول الكدية، بالإضافة إلى الألغاز والأحاجى وتعليم بعض المسائل اللغوية أو الفقهية وإنه "على غرار مقامات الهمذانى، وجه الحريرى كل اهتمامه لإحكام الصياغة اللفظية والإغراق في استخدام البديع والميل إلى التكلف والبهرجة اللغوية".(١١٦)ويفهم من ذلك أن هذه المقامات لا تخرج عن كونها ملح وأحداث فكاهية محورها الكدية، بالإضافة إلى بعض الأحاجى البلاغية والألغاز وأن مضامينها لا تخرج عن كونها إبانة عن تمكن المؤلف من ناصية اللغة، واهتمامه بالنواحى البلاغية إلى جانب إظهار قدرته الأدبية خاصة في نظم أشعاره غير أننا نجد أن الاقتصار أو حصر المقامات بمضامينها العديدة فيما يراه هؤلاء الباحثين فيه إجحاف كثير بقيمتها، ولذلك فإننا نجد في الجانب المقابل لهؤلاء الباحثين من يعلن خطأ هذه النظرة القصيرة، والتي لا شك تقلل من قيمتها الأدبية والفكرية ـ إلى جانب التشكيك في واحد من أعمدة تراثنا الفكرى، ومن المذهل أن العديد من الباحثين الأجانب يقرون بتلك القيمة للمقامات إذ يقول جيمس مونرو: "إن النظرة السائدة إلى أدب المقامة ـ وهى نظرة أراها مضللة إلى حد كبير ـ التي يتبناها معظم النقاد المحدثين يعتبر إن هذا الأدب في منتهاه تمرينا شكلياً لا يهتم بالمضمون. ووفقاً لهذه النظرة تكون المقامة القريضية".(١١٧)مجرد تمرين استعراضي يمارسه المؤلف ليبين معرفته بالشعر العربى، أو مهارته في التعامل مع اللغة العربية. غير أن بقية هذه المقامة تفضح خطأ هذا الحكم".(١١٨)

من هنا يبدو أن هناك اتفاقا بين معظم الباحثين على أن تلك المقامات قد تعددت موضوعاتها وتلونت، وإذا كنا بدورنا نسعى إلى الوقوف على مضـــامين وأهـــداف تلك الموضوعات. فإن ما يهمنا بالدرجة الأولى من ذلك كله هو الوصـــول ـــ مـــن خلال تعرفنا على تلك المضامين ـــ إلى حقيقة ما إذا كانت هناك نقاط التقاء وتشابه في محتوى المقاومات والقصة البيكاريسكية، يمكن أن تؤدى بدورها إلى الوصـــول إلى النتيجة التي نسعى إليها ــ سواء كانت تلك النتيجة سلباً أو إيجابـــاً ـــ وبمعنـــى آخر إما أن تؤدى إلى تأييد الرأى الرافض لوجود تأثير للمقامات على القصـــة، أو رفض ما ذهب إليه أصحاب هذا الرأى، وذلك كله طبقاً لما يظهر من نقاط الالتقـــاء بين العملين، لقد لقي الحديث عن مضامين المقامات اهتماماً كبيراً من الباحثين كـــل حسب رؤيته لها، وفصلوا القول فيها، ولتجنب الإسهاب والتكرار فإنه يمكن إجمـــال ما دار حول ذلك كله في ظاهرتين أساسيتين سادتا المقامات، وارتبطتـــا ببعضـــهما وكانتا محور البحوث والدراسات، ونعنى بهاتين الظاهرتين:

أولاً: النقد الإجتماعى وتعدد أشكاله.

ثانياً: الإحتيال وصوره.

وهاتان الظاهرتان هما أبرز ما يمكن الوقوف عليه فـــي كـــل مـــن المقامـــات العربية، أو ترجمتها العبرية أو تلك المقامات العبرية التي كتبها الحريزى اليهـــودى الأندلسى، وكذلك في القصة الأسبانية نظراً لأن هاتين الظاهرتين تشـــكلان نســـيجاً متقارباً في العملين وفيما يلى نحاول أن نفصل الحديث في هاتين الظاهرتين:

أولاً: النقد الإجتماعى:

وفيما يتعلق بما يمكن أن نسميه "النقد الاجتماعى" أو كشـــف الزيـــف وتعريـــه الصور السلبية المرفوضة في بعض عناصر المجتمع، والتـــي يتضـــح أنهـــا مـــن الأهداف التي سعى إليها أصحاب المقامات، ومؤلف القصة الأسبانية كـــذلك. فإنـــه يبدو أن البعض يعترض على أن ظاهرة النقد الاجتماعى في المقامات قـــد لعبـــت دوراً فعالاً أدى إلى تأثر مؤلف هذه القصة الأسبانية بمؤلفي المقامات في معالجتهما

لهذا الظاهرة، واتباع مسلكهم في ذلك، وعاب هؤلاء المعارضون على من ربط بين النقد اللاذع الذي يبدو جليا في موضوعات المقامات، وبين ما تضمنته فصول هذه القصة من مثل هذا النقد ومن هؤلاء الدكتور يوسف نور عوض الذي قال في هذا الشأن: "وعندما ظهرت في القرن السادس عشر والسابع عشر قصص الشطار في أوروبا ربط المؤرخون بين حياة التشرد والنزعة النقدية عند الأبطال الشطار، وبين قصص المقامات حتى أوهموا أن ذلك من أثرها. وأكد هذا الاعتقاد لديهم أن قصص الشطار قد حوت نقداً مريراً للأنظمة الإقطاعية التي كانت سائدة في العصور الوسطى، يشبه ذلك النقد المرير الذي قدمه بديع الزمان الهمذاني للواقع الإقطاعي السئ في العصر العباسي من خلال مقاماته".[119]ويعلل الباحث ما ذهب إليه بأن مسألة الهجاء والنقد من الأمور التي تتفق مع الطبيعة البشرية بصفة عامة، ومن يمارسها في أي مجتمع لا يعتبر مقلداً، أو متأثراً بمن سبقوه. ويتفق البعض معه في هذا الرأي بقوله: "أما بالنسبة لما يقال عن مشابهة قص الشطار الأسبانية ــ وعلى رأسها لاثاريو ــ للمقامة الحريرية أو الهمذانية من حيث أن كلاً منهما يحتوي نقداً لاذعاً لمجتمعه، فهذا ما ينافي المنطق أو الموضوعية، لأن الالتقاء في مبدأ الظلم، أو نقد الفساد أمر طبيعي بين الناس جميعاً وتشترك فيه كل المجتمعات وفي مختلف العصور".[120]

وتلك أمور نرى أن الجميع يتفقون على صحتها، إذ لا جدال في أن مبدأ رفض الظلم أو محاربة الفساد بأشكاله لا يقتصرعلى مجتمع معين أو فترة زمنية معينه، غير أن ما نود أن نضيفه هو أن النقد في المقامات لم يكن موجها فقط إلى الواقع الإقطاعي السيئ والقائمين عليه، وإنما تناول هذا النقد كافة قطاعات المجتمع تقريباً بهدف إظهار سلبياتها، وصورها المرفوضة، حتى تلك العصور التي لا علاقة لها بظلم واقع، أو فساد سائد كنقد ذلك التاجر المتفاخر ببيته وما يحتويه[121]، أو نقد بعض الأطباء، ورجال القضاء وغيرهم. كما أن هناك مقامات تدور حول الأدب وتاريخه ونقده سواء في مقامات البديع أو الحريري البصري أو في مقامات يهوذا

الحريزى العبرية[١٢٢]، مما يدخل في نطاق النقد الأدبي. الأمر الذي يجعلنا نطمـئن إلى أن مجالات النقد في المقامات وتنوع أشكاله كان أكثر تسلماً عنه فـي القصـة الأسبانية. وذلك لأن النقد في القصة الأسبانية كان ينحصر ويدور فـي محـورين أساسـيين وهمـا "المعتقـدات الدينيـة، والقـائمين عليهـا، وموضـوع النبـل والشرف".[١٢٣]ولا يعنى أن مؤلف القصة قد حصر نقده في هذين المحورين أنه لـم يكن أمامه صور مرفوضة أخرى يمكن أن يوجه إليها نقـده، وإنمـا أراد فقـط أن يصب نقده في هاتين الفئتين فئة رجال الدين المنحرفين عن الصواب وفئة النـبلاء الذين ولى زمانهم ويرجع ذلك إلى أن كلا من هؤلاء هم النماذج الاجتماعية التـي وجد نفسه يتعامل معها منذ الطفولة، ولذلك دارت أحداث القصة كلها مـع هـاتين الفئتين.[١٢٤]

فإذا عدنا إلى طبقة رجال الدين في كل من المقامات والقصة، فإننا نجد أن النقد الموجه إلى تلك الطبقة يخص أولئك الذين يمكن أن نصفهم بأنهم لا ينتمـون بحـق إلى رجال الدين المحترمين، بل هم يدعون ذلـك، ويسـتغلون تعاليمـه السـامية، ويطوعونها بشتى الوسائل لكل ما يمكن أن يعود عليهم بمكاسب مادية ذاتية، تلـك الطبقة هى في الواقع التي تقمصها بعض أبطال المقامات بعد أن ألبسـهم مؤلفوهـا رداء رجال الدين الأتقياء، وظهروا بهذه الهيئة أما جمهور البسطاء المحبين للـدين وتعاليمه، وهذه الطبقة نفسها هى التي ألبسها مؤلف القصة الأسبانية مسوح الرهبان والقساوسة وهـو فى قـراره نفسه يعترف بأن الدين منهم براء. وفى كلا العملـين ــ المقامات والقصة ــ تبرز أمامنا نقاط الالتقاء التي تشى كما يقول الدكتور علـى الراعى بوجود أثر واضح للمتامات في تلك القصة ومن خـلال النظـرة المتأنيـة لموضوعات تلك المقامات التي يرتدى أبطالها رداء الدين يمكن أن نتلمس هذا الأثر العربى.

ففي المقامة الأصفهانية يُلبِس بديع الزمان الهمذانى بطله أبا الفتح الإسـكندرى جُبّة الإمام، ويجعله يَؤم جموع المصلين في المسجد في روية وخشوع مصطنعين،

حتى إذا ما فرغ من صلاته بهم، وقبل أن يهموا بالخروج من المسجد يطلب منهم الانتظار فترة، ثم يقف فيهم واعظا مُفوهًا معلنا لهم أنه موفد إليهم من قبل الرسول صلى الله عليه وسلم ليبلغهم دعاءاً علمه الرسول له، وحمّله مسئولية إبلاغه إلى أمته. وتسهيلا لهم قام هو من جانبه بتدوين هذا الدعاء على أوراق عرضها على المصلين هبة منه إن أرادو ذلك، أو نظير ثمن زهيد يعادل ثمن الورق الذي كتب الدعاء عليه. وبطبيعة الحال، وعن طيب خاطر وحبا في الرسول وكل ما يوصى به انهالت الدراهم على ذلك الإمام الذي باع لهؤلاء البسطاء دعاءاً ادعى نسبته إلى الرسول، ثم خرج هذا الدعيّ من المسجد بعد ذلك، إلاّ أن ابن هشام راوى البديع في مقاماته تبعه وهو في دهشة من مقدرة أبى الفتح على خداع هؤلاء البسطاء، وعزم على أن يسأله كيف استطاع أن يحيك تلك الحيلة الماكرة بحيث جعل المصلين يخرجون دراهمهم دون أى اعتراض. عند ذلك تريث أبو الفتح الاسكندرى قبل أن يجيب ابن هشام على سؤاله، ثم انشد يقول:

الناس حمر فجوز	وابرز عليهم وبرّز
حتى إذا نلت منهم	ما تشتهيه ففوز.[١٢٥]

فبطل البديع في هذه المقامات لا يستنكف أو يخجل من أن يسلك مسلكاً غير أخلاقى، وهو الذي يرتدى رداء رجل الدين إمام القوم، والداعى لهم بالهداية، والحريص على أن يقوم بتنفيذ وصية الرسول عليه الصلاة والسلام، كل هذا الزيف الذي ظهر به أبو الفتح الإسكندرى قام به ليصل في النهاية إلى ما يبتغيه حتى ولو كان ذلك عن طريق التمسح بالدين، والافتراء على رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويا ليته اكتفي بذلك التضليل لتلك الجموع من المصلين بل أنشد هذا الشعر الذي يبرر فيه فعلته هذه بأن الناس في غفلة وسذاجة، لذلك كان عليه أن ينتهزها حتى إذا تحقق مراده يدعهم ويذهب إلى سبيله، هذه الأفعال غير المستحبة سواء على المستوى الدينى أو الدنيوى من جانب بطل البديع دفعت بعض الباحثين إلى استنكارها وقالوا: "إن الاسكندرى يفعل بالضبط ما يعلم أنه خطأ أخلاقى.. يعمد في

الوقت نفسه إلى إعلاء طريقته السلوكية إلى مستوى المبدأ الفلسفي القائم على الانتهازية، فهو يرى أنه يجوز للمرء أن يعدل في مبادئه كي يتلاءم مع الأزمنة المتغيرة. وذلك بطرحه فكرة أن الإنسان الحديث حر في أن يسلك سلوكاً وضيعا لأن العصر البطولي قد انقضى".[١٢٦]

وإذا كان بطل البديع قد استخف بعقلية البسطاء من المصلين في المسجد حتى يحصل على مبتغاه منهم مستغلا في ذلك شغفهم وحبهم لسيرة الرسول، وحرصهم على اقتناء كل ما ينسب إليه إجلالا له وتعظيماً لقدره ومنزلته. فإن بطل الحريري في المقامة الطيبية ذلك الفقيه الذي يرتدي هو الأخر هيئة رجل الدين الذي يفتي الناس في أمور دينهم، ويتصدى للفتيا في مختلف أمور الدين. هذا البطل أو ذلك الفقيه يختلف إلى حد ما في موقفه من الجمهور عن موقف بطل البديع، فبطل الحريرى لا يستخف بعقلية الجالسين بين يديه يستمعون إلى فتاويه الدينية، وإنما هو يعمل بمبدأ التلون بتلون الموقف الذي يقف فيه. ويلبس لكل مقام ما يناسبه، فهو في هذه المقامة قد تقمص شخصية رجل الدين الواسع المعرفة الذي يتمكن من أن يفسر ويفتى في مسائل الدين وقضاياه، وقد أعانه على ذلك ثقافته وسعة اطلاعه، وسرعة خاطره وهى الصفات التي تعرف عن أبطال المقامات عامة. هذا الرجل الفقيه لم يستولِ على قلوب المستمعين له ويدهشهم وحدهم، بل أدهش أيضاً راوية الحارث بن همام نفسه، والذي يبدو أنه لم يعهده في مثل هذا الموقف الدينى الكبير الأمر الذي اضطره إلى أن يقول له: "عهدى بك سفيها ، فمتى صرت فقيها. فظل هنيه يجول، ثم أنشد يقول:

لبست لكل زمان لبوسا — ولابست صرفيه نعمى وبوسا

وعاشرت كل جليس — بمايلائمه لأروق الجليسا

فعند الرواة أدير الكلام — وبين السقاة أدير الكؤسا

وطورا بوعظى أسيل الدموع — وطوراً بلهوى أسِر النفوسا[١٢٧].

فبطل الحريرى في هذه المقامة، والذي ألبسه رداء رجل الدين، وأجلسه مجلس الفقهاء، قد أعلن على لسانه مبدأ يقترب من مبدأ البديع دون أن يستخف بهم، هذا المبدأ الذي فحواه أن الناس يتلونون، ويميلون إلى من يسير حسب تلونهم، والحاذق من يلبس لكل مقام لباسه، ويميل حيث يميل القوم. ومما لا شك فيه أن هذا مبدأ المتسلقين الانتهازيين غير الأخلاقيين، ولا يجب بحال أن يكون ذلك مسلك رجل الدين المبجل الذي يتصدى بعلمه ومقدرته لشرح أمور الدين ومسائلة حتى ولو كان يهدف من ذلك كله إلى منفعة ذاتية على نحو ما فعله السروجي بعد أن أنهى حديثه وطلب نفعا مادياً له تلميحاً لا تصريحاً مستخدما ما وهبه به الله من فصاحة لغوية، ومقدرة على ابتداع الألفاظ وتوليدها والتلاعب بها كما يتضح من صيغة هذا الدعاء الذي اختتم به الحديث حيث قال: "اللهم كما جعلتنا ممن هُدِىَ وَيَهْدِى، فاجعلهم ممن يهتدى ويُهْدِى".[١٢٨]ويخبرنا الراوى بما حصل عليه السروجى من هؤلاء القوم بقوله: "فاسق إليه القوم ذوداً[١٢٩]مع قينة،[١٣٠]وسألوه أن يزورهم القينة بعد الفينة، فنهض يمنيهم، ويزجى الأمة والذود".[١٣١]وهكذا كانت اللغة وأسرار ألفاظها، وتمكنه من التلاعب وحسن استخدام تلك الألفاظ عونا له إلى جانب تقمصه هيئة رجل الدين المثقف في أن يحقق غرضه الذي سعى إليه، وبذلك نجد أن كلاً من البديع، وخلفه الحريرى قد أزاحا الستار عن هذا الزيف غير المستحب في مسلك تلك الطبقة حيال البسطاء باسم الدين، استخفافاً بعقولهم واستغلالا لحبهم لهذا الدين. ونرى أن كلا منهما كان موفقاً في نقده لهذه الفئة هادفاً إذ إظهار قوة ثقافتهما الدينية، عاتبا عليهما مسلكهم كأنما يريد كل منهما أن يقول إن رجل الدين يجب أن يكون عِلماً ومسلكاً في نفس الوقت لا ينفصل بينهما بحال من الأحوال.

كانت تلك هى صورة رجل الدين كما تُفهم من المقامات العربية، ولم يكن ذلك كله يخفي على مؤلف المقامات العبرية الأندلسية إذ نجده هو الآخر يلبس بطله "حيفر القينى" رداء رجل الدين، وينطقه بتعاليمه ومواعظة، ويجعله ينحرف في مسلكة تماما كما فعل البديع والحريرى على نحو ما نجد في المقامة الثانية

للحريزى في كتابة "تحكمونى".[١٣٢]وكذلك في المقامة التاسعة والعشرين العبرية، والتي يعدها حاييم شيرمان مأخوذة عن المقامة البخارية للهمذانى،[١٣٣]الأمر الذي يتضح منه أن يهوذا الحريزى قد تعامل مع هذه الطبقة من رجال الدين بنفس المفهوم الذي تعامل به كل من البديع والحريرى معها. وهو في تعامله هذا لا ينسى يهوديته ولذلك نجده يستعين بنصوص من العهد القديم في مقابل ما استعان به البديع والحريرى من النصوص الإسلامية.

تلك الأمور كلها من الواضح أنها لم تكن بعيدة وخافية على مؤلف القصة البيكاريسكية الأولى، فهو يلتقى في كثير مما يرويه على لسان لثريو من أحداث ووقائع القصة مع كل من البديع والحريرى والحريزى اليهودى في مقاماتهم على نحو ما نجد من التقاء كل من القس وأبطال المقامات العربية والعبرية إذ أن كلا منهم يحمل صفة رجل الدين الذي ينظر إليه العامة نظرة تقدير واحترام، ويتخذون منه قدوة لهم يجب الاقتداء بها، والعمل بما يقولون. غير أن كلا منهم ينحرف في مسلكه على غير المفترض فيه، إذ لا يتورع في أن يأتي بأفعال تتناقض تماما مع تعاليم الدين، فهذا القس لا يستنكف أن يتاجر باسم الدين فيعرض للبيع صكوكا مزيفة يطلق عليها "صكوك الغفران"، ويسلك في سبيل ذلك مسلكاً نربأ برجل الدين أن يقع فيه ذلك المسلك قد عبر لثريو نفسه عن مدى قبحه بقوله عن هذا القس: "وكان أجرأ وأوقح وأمكر مروج صكوك غفران شاهدته، أو توقعت مشاهدته أو شاهده إنسان".[١٣٤]فهو يتخذ جميع الوسائل غير المشروعة دينياً، واجتماعيا وأخلاقيا كالرشوة، وادعاء العلم بالباطل، واستغلال بساطة طوية جمهور الحاضرين في دار العبادة. ولم يكن يتوقف عند مجرد عرض بضاعته المزيفة للبيع تاركاً مسألة شرائها لرغبة الحاضرين، بل كان أحياناً يجبرهم على الشراء إذا ما وجد منهم عزوفا عن شرائها. وفي ذلك يقول لثريو في معرض حديثه عن هذا القس: "وإن لم يشتروا منه الصكوك طواعية، كان يسعى إلى إرغامهم بالقوة على شرائها".[١٣٥]

ولعل بطل المقامة العربية الذي كان يمثل شخصية رجل الدين عند البديع في مقاماته كان أرحم من هذا القس بجمهور المصليين في المسجد، فهو لم يجبرهم على شراء هذا الدعاء الذي نسبه إلى الرسول الكريم، بل ترك لهم حرية الاختيار في أخذه إما هبة منه إن شاءوا ذلك، أو بمقدار يعادل ثمن الورق الذي كتب عليه طبقاً لما جاء في المقامة الاصفهانية. وكذلك فعل بطل الحريرى في المقامة الطيبية الذي لم يكن لديه بضاعة يعرضها للبيع، وإنما كانت بضاعته وسنده في موقفه تجاه المستمعين هى لغته وفصاحته، فقد استخدم هذه الفصاحة، واستعان بتمكنه من ناصية اللغة، وحسن التلاعب بألفاظها تصريحاً أو تلميحاً في جعل الحاضرين يغدقون عليه عطاياهم تلبية لدعائه لهم بقوله: "فاجعلهم ممن يهتدى ويهدى" وهو في ذلك أقرب ما يكون إلى المحلل النفسى إذ كان يعلم مدى حب الناس للدين ورجاله وما يقولونه. وعلى الرغم من أن "صورة بطل المقامة الأخلاقية هنا، أكثرا احتراماً من صورة ذلك القسيس أو صورة الأعمى المستغل للدين إلا أن ذلك كله لا يعفي هؤلاء الثلاثة من كونهم هدفوا إلى الحصول على مكاسب مادية ذاتية لا علاقة لها بالمضامين والتعاليم الدينية السامية، التي أعلنوها أمام العامة وأنهم سلكوا في سبيل ذلك سبلا غير مشروعة دينياً وأخلاقياً، الأمر الذي جعل بعض الباحثين لا ينكر مدى تأثر مؤلف القصة الأسبانية بما جاء في المقامات وأعلن أن هناك التقاء بين مؤلفي العملين في نقدهما المكنى والصريح لهذه الشريحة الاجتماعية، ومثلوا لذلك بموقف كل من القس في القصة الأسبانية، وموقف بطل البديع في مقامته الاصفهانية فقال الدكتور الراعى في ذلك: "كلاهما يبيع أوراقا مقدسة مزيفة، يقبل عليها الناس متلهفين، وكلاهما يروح يتندر بالناس وغفلتهم حين يصل إلى مراده".(١٣٦)

وبالرغم مما يوجه إلى أصحاب المقامات أحياناً من نقد في توجهاتهم، وتصويرهم لأبطال مقاماتهم إلا أننا نعتقد أن هؤلاء قد وفقوا إلى درجة كبيرة في كيفية معالجتهم لظاهرة الزيف الدينى عند البعض، إذ لم يكن رجل الدين عندهم

صورة قاتمة على طول الطريق، ولم يكن ضيق الأفق، قليل الحيلة دعيّ يجهل ما يتعلق بأمور الدين، بل على العكس من ذلك كله فقد كان بطل المقامة الذي يرتدي الزي الريفي رجلا سريع البديهة حاد الذكاء، مجهز بثقافة واسعة ومتنوعة، كثير الحفظ للأدعية والمواعظ التي تتناسب مع كل موقف من المواقف التي يقفها في خشوع وخضوع يصطنعهما، ويغلفهما أحياناً بالرياء حسب الموقف الذي يقفه يمثل ذلك كله هذا الرجل الواعظ التقى الذي يقف بين الجميع مذكراً لهم بفناء هذه الحياة، وبحثهم على الزهد فيها، ويذكرهم بأن الموت نهاية كل حيّ، ويخاطب كل من يستمع إلى حديثه بأن يعد نفسه جيداً ليوم تحين فيه ساعته حتى لا يفاجأ بما أعده الله له من حساب لأنه لا شك ملاقيه، ولذلك يقول له "وإلى الله مصيرك، فمن نصيرك، طالما أيقظك الدهر فتناعت وجذبك الوعظ فتقاعست".[١٣٧]

هذا الواعظ نفسه الذي ظهر مرتدياً رداء التقى والورع والزهد في تلك الدنيا الزائلة، هو بعينه الذي ترك هذا الجمع بعد أن أمطره بمواعظه المبكية،واختلى مختفياً عن الأنظار غير متنبه لعين الراوى الذي رصدته مع تلميذه حيث جلسا ينعمان بأطايب الطعام والشراب المحرم، ويحدثنا الراوى عن هذا الموقف غير المتوقع من هذا الزاهد الواعظ فيقول " فوجدته مثافنا (أى مجالسا) لتلميذ، على خبز سنيذ، وجَذيٍ حنيذ (مشوى) وقبالتهما خابية نبيذ".[١٣٨]وهذه الصورة السلبية المرفوضة لرجل الدين أيا كان معتقدة، نجدها تتكرر عند الحريرى العربى في مواقف أخرى يتقمصها بطله أبو زيد السروجى، من ذلك على سبيل المثال ما نجده في المقامة الحادية عشرة "المقامة الساوية". ففي هذه المقامة يلبس السروجى جبة واعظ يقف في القبور واعظا يعظ رهطا من الناس جاءوا ليدفنوا ميتا لهم، ويكثر ذلك الواعظ من تلوينه في وعظة. وعندما عاب عليه الراوى بعد ذلك خداعه، أجابه بما يفهم منه أن الغاية تبرر الوسيلة، والعبرة بمن يتفوق على الآخر في النهاية.

وبنفس هذا المنطق حرص مؤلف القصة البيكاريسكية على رسم شخصياته على اختلاف مواقعها، فهذا الشحات الأعمى وإن لم يجعله رجل الدين، ولا ينتسب إلى طائفة رجال الدين" إلا أن المؤلف جعل الدين عدته وسنده والوسيلة التي يتعامل بها مع الناس، ولذلك قال عنه الباحثون إنه: "كان يستغل الناس ويتحايل عليهم باسم الدين، فقد كان يعرف صلوات كثيرة، ويمثل دور الورع المنفعل، بما يقول وهو يؤديها مما جعل الناس يثقون به، ويختارونه لقضاء الصلوات عنهم".(١٣٩)وكما برع كل من البديع والحريرى في جعل رجل الدين عندهما عالماً متفقها في مسائل الدين وقضاياه حافظاً لتعاليمه ومواعظه ويحسن استخدامها في الأوقات المناسبة لها بذكاء حاد، تجعل البسطاء من المستمعين له يلتفون حوله، ويثقون في أحاديثه، ويطلبون منه العودة إليهم مرة أخرى عندما كان يودعهم منصرفاً، كذلك برع مؤلف القصة عندما جعل الشحات الأعمى رجلاً ذكياً ملماً بالعديد من مواعظ الدين وغيرها الأمر الذي جعل لثريو ــ تابعه وخادمة في القصة ــ يعترف له بهذا التفوق ويقول عنه: "كان يحفظ أكثر من مائة موعظة، يلقيها بلهجة خاشعة رصينة، رنانة جداً، حتى أنه كان يجعل الكنيسة التي يلقيها فيها ترن أعلى رنين، واصطنع سمتا ووجها في غاية التواضع".(١٤٠)فأى فرق يمكن أن نجده بين هذا الشحات الأعمى، وبين أبى زيد السروجى في مثل هذه المواقف،كلاهما واعظ، وكلاهما يحفظ جيداً مواعظه، وكلاهما يستغل الماثلين أمامه وإن اختلف أسلوب كل منهما قليلاً عن الآخر.

وعلى هذا فإنه مما لاشك فيه أن المضمون المستتر لما كان يهدف إليه كتّاب المقامة العربية من الإبانة عن زيف بعض من يرتدون حلل الدين، ومسوحه، ويلجأون إلى استخدام تعاليمه السامية ولو في غير أغراضها ومناسباتها أحيانًا في سبيل الوصول إلى ما يسعون هم إليه من الحصول على منافع ذاتية، هذا المضمون هو نفسه الذي كان هدف مؤلف القصة واستخدم مثل كتاب المقامة شخصية مثل شخصية الأعمى جعله ملماً ببعض أمور الدين حافظاً لصلواته وأدعيته حتى يمكن أن نقول عنه أنه صورة مصغرة من كل من أبى الفتح الإسكندرى وأبى زيد

السروجي، وإن لم يصل في تفوقه إلى منزلتهما ولذلك فليس من الإنصاف أن ننكر على المقامات ريادتها وأسبقيتها في معالجة ما أراده ذلك الكاتب المجهول من قصته. ولذلك أيضا فإننا نعتقد أنه لابد أن يكون هناك أثر ما للمقامات ولمؤلفيها على القصة ومؤلفها المجهول. وقد سبق أن بيّنا أثر تلك المقامات على المقامات العبرية، ومن الشواهد العديدة التي تؤيد وجود هذا الأثر العربى، أو العبرى[١٤١] فى القصة الأسبانية أن كلا من مؤلف المقامة والقصة اختار شخصية رجل الدين الزائف المنتسب ظلماً إلى طبقة رجال الدين الأتقياء بالإضافة إلى أنهما جعلا رجل الدين هذا يختار دور العبادة مسرحاً يصولون فيه ويجولون وهم متأكدون أن لا أحد يعترض عليهم من الجماهير إذ لا يحق لأحد أن يمنع رجل الدين من دخول دور العبادة أو إلقاء مواعظه فيها. هذه الدور هى في المقامات المساجد، وفي القصة كانت الكنائس، هذا ما بالإضافة إلى أن رجال الدين في العملين كانوا يتواجدون باستمرار في مراكز التجمعات العامة على نحو ما حدث من وقوف ذلك الواعظ بين الجمهور المتواجد في المقابر لدفن الميت في المقامة الساوية عند الحريرى،وكذلك القسيس الذي كان يحرص كما يقول لثريو على حضور "حفلات الموت" على حد تعبيره، حيث كان يحقق العديد من أهدافه والتي كان في مقدمتها جمع المال من الحاضرين، إلى جانب الفوز هو وتابعه بوجبة دسمة قلماً تتوفر لهما خاصة ذلك التابع الذي لم يكن ينال من سيدة ما يمكن أن يسد جوعه المستمر لأن شح العالم كله كان حبيساً في هذا القس على حد تعبير لثريو نفسه، والغريب في الأمر أن هذا القس البخيل حتى على نفسه في بعض الأحيان كان كثيراً ما يبرر بخله هذا بأن من شيمة القساوسة الإقلال من الطعام أو الشراب، وإنه يسير على نهج ما يسير عليه أقرانة من القاسوسة. إلا أن لثريو في معرض حديثه عن هذا القس ومن واقع العلاقة الوطيدة بين الاثنين باعتبار أنه خادمه وتابعه يفضح ادعاءه وتبريره بقوله : "لكن هذا البائس (يقصد القسيس) كان يكذب ويفترى لأنه في اجتماعات الطرق الدينية، وفي حفلات دفن الموتى التي كنا ندعى للمشاركة في

الصلوات فيها كان يأكل على حساب الآخرين أكل الذئب ويشرب أكثر مما يشرب أهل البركة". (١٤٢)

ومع أن ذلك الواعظ التقى فى مظهره ــ أو رجل الدين الزائف والانتهازى كما فى المقامات، ثم الأعمى الذى يستغل الناس باسم الدين وتعاليمه، وهذا القسيس ــ الذى يحسب ظلماً على طبقة الكهنوت المسيحى لأفعاله كما أظهرهما مؤلف القصة الأسبانية، فإننا نعتقد أنه على الرغم من أن تلك النماذج جميعها قد ينظر إليهم على أنهم يمثلون تلك الشريحة المبجلة من رجال الدين، إلا أن الواقع أنهم لا يمثلون سوى مجموعة زائفة متسلقة قليلة من رجال الدين انحرفت عن المسار السليم، والمسلك القويم في تعاملها مع جموع الناس البسطاء الذين يحرصون على الدين وكل ما ينتمى إليه. ولا نرى أنها تمثل السواد الأعظم من رجال الدين. وذلك ما يفهم من مضامين المقامات والقصة الأسبانية. وكأن بديع الزمان ومن بعده الحريرى البصرى، وذلك المؤلف المجهول الهوية في هذه القصة يريدون أن يقولوا أن المجتمع يجمع نماذج متعددة من البشر، وأنه من المفترض أن يكون لكل قاعدة شواذها التي لا يقاس عليها، وعلى الإنسان أن يتنبه إلى ذلك.

كما أنه لا يقلل من قيمة العمل الفكرى أيا كان أن ينقد شواذ القواعد في أى طائفة من طوائف المجتمع، وللكاتب الحق في أن يتخذ لنفسه الوسيلة أو الأداة التي يراها صالحة ومناسبة لتحقيق هذا النقد. وإذا كان هناك من يحصر هدف المقامات في الكدية والتكدى، ويجعل ذلك هدفاً رئيسياً سعى إليه كتاب المقامات، فإن الواقع أنه من الظلم للمقامات وكتابها أن نجعلهم يحصرون هدفهم الرئيسى في الكدية والتكدى فقط إذ نكون بذلك قد ألغينا أهدافاً عديدة سعت إليها مضامين موضوعات تلك المقامات.

ومما يعزز من الميل إلى عدم اعتبار الكدية هدفاً رئيسياً سعى إليه كتاب المقامات كما يقول البعض، أننا لو تتبعنا الصورة التي ظهر بها رجال الدين بمظهر المكدين المستغلين لتعاليم الدين، وهيئة رجاله، نجد أن رجل الدين هذا كان في كثير

من الأحيان أكثر احتراماً لذاته، ولا يظهر بمظهر المتسول الوقح، ولا يعلن صراحة عن تسوله إلا نادراً. ففي تلك المقامات نرى رجل الدين وهو يعرض بضاعته الزائفة،[١٤٣] على جمهور المصلين، يترك لهم الخيار صراحة إما أن يأخذوا هذا الدعاء هبة منه دون مقابل، أو لقاء ثمن الورق الذي كتب عليه، فما كان منهم إلا أن اختاروا الشراء منه. وفي مقامة أخرى عندما لبس البطل رداء وهيئة المفتى، نجد هذا الفقيه عندما ينتهي من فتياه يأخذ في الدعاء للمستمعين، متلاعباً بلغته وألفاظه، مكنيا عن رغبته في نيل عطاء القوم إلا أنه كان يعتبر هذا العطاء بمثابة هدية منهم تحقيقاً لدعائه" فاجعلهم ممن يهتدى ويُهْدِي".[١٤٤] فهو هنا بالرغم من أنه كان يهدف إلى نيل العطاء، إلا أنه كان يحفظ لنفسه ذاتها ولا يقلل من قيمتها بتسول فاضح. فإذا كان رجل الدين في هذا الموقف قد أوحى لمن يقف أمامهم ببذل العطاء له، فإننا نراه في مقامة أخرى للحريرى في هيئة واعظ يهم بالانصراف بعد أن ألقى موعظته، دون أن يطلب لنفسه شيئاً من مستمعيه، بل يدع القوم أنفسهم يمنحونه من عندهم عن طيب خاطر، وبأسلوب يبتعد كثيراً عن أسلوب المتسولين، ويقيه مذلة التسول، ويعبر راوى المقامة عن هذا الموقف بقوله: "فلما رنت الجماعة إلى تحفزه، ورأت تأهبه لمزايلة مركزه (أى تهيئة نفسه لتركهم ومغادره المكان) .أدخل كل منهم يده في جيبه، فأفعم له سجْلاً من سيبه، وقال اصرف هذا في نفقتك، أو فرّقة على رفقتك، فقبله منهم مغضياً".[١٤٥] فهو في هذا الموقف لا يتسول، بل إن القوم منحوه من عندهم دون أن يطلب، ولا فرق عندهم أن يأخذ ما أعطوه لنفسه أو يعطيه لمن يرغب.

وفي مقابل هذه الصورة التي كان عليها رجل الدين في المقامة، والتي رسمها بدقة وفنية كبيرة كل من البديع والحريرى لأبطالهما ــ مع رفضنا للمسك الذي كان يتبعه هذا البطل ــ نقول أنه في مقابل صورة رجل الدين هنا نجد أن مؤلف القصة البيكاريسكية يجعل رجل الدين عنده يلتقى مع رجل الدين في المقامة في المسلك الذي يسلكه كل منهم إلا أنه عنده يظهر في صورته أكثر قتامه عن نظيره، فهو

دائماً الرجل البخيل، الكاذب، المخادع،[١٤٦] الذى لا يعنيه سوى أن يستولى على أموال الحاضرين طواعية أو كرها، يستخدم في سبيل ذلك كافة السبل التي تحقق له ذلك من الكذب، وادعاء العلم، والاقتدار على التنبؤ بالمستقبل الذي لا يستطيع إنسان أن يقطع فيه برأى قاطع. وقد أعلن المؤلف المجهول ذلك على لسان لثريو عندما قال عنه: "كان يزعم أنه يعرف مواعظا وخطبًا وعظية لكل المناسبات، وللنساء العواقر، اللاتى لا يأتيهن المخاض.. أما الحبليات فكان يتنبأ لهن بأنهن سيلدن صبية أو بنات".[١٤٧]

وبالنظرة المتأنية إلى ما أثاره كتّاب المقامات، وكذا المؤلف المجهول حول رجال الدين، ونقد مسلكهم نجد أن ذلك كله وبكل تفاصيله التي عرضنا للبعض منها يعد نقطة الالتقاء والتشابه الأولى في مضامين هذين الفنين، وذلك يصل بنا إلى أن نلمس إلى أى مدى تعد القصة الأسبانية أثراً من آثار المقامات أيا كانت لغتها عربية أو عبرية مترجمة عن العربية، أو مكتوبة بالعبرية كما عند الحريزى في تحكمونى، وبالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن القول إنه عندما كان مؤلف القصة يستجمع مختلف خيوط نسيجها العام كانت أحداث المقامات،وسيرة أبطالها ورواتها ماثلة أمامه خاصة ما يتعلق منها برجال الدين،[١٤٨] فنسج على منوال ذلك كله بطريقته التي تلتقى في تفاصيلها مع ما كان عليه كتاب المقامات. غير أن هذا المؤلف المجهول قد صب اهتمامه، وبنى فصول قصته ــ أو بعبارة أخرى مقاماته ــ على مهاجمة طبقة واحدة من طبقات المجتمع وهى طبقة رجال الدين دون غيرها من شرائح المجتمع الأخرى، ولعل ذلك راجع إلى أن لثريو لم يتعامل عن قرب منذ طفولته سوى مع هذه الفئة باستثناء ذلك الرجل الذي كان يعيش في وهم الماضى النبيل وهو لا يملك مقدار وجبه يقتات بها. وعلى الرغم من هذا التشابه أو إن شئت التطابق في مسلك رجل الدين في كل من المقامات والقصة إلا أنه من الجلى أن من ألبسهم بديع الزمان أو الحريرى العربى أو الحريزى اليهودى جبه رجل الدين، ونسبهم ــ زيفاً ــ إلى تلك الشريحة الفاضلة كانوا يبذون أقرانهم

في القصة البيكاريسكية خاصة في تنوع أساليبهم ووسائلهم في الحصول على مبتغاهم. ومن هذا المنطلق يمكن أن نعتبر هذه الفئة هى القاسم المشترك الأول أو الظاهرة الأولى التي تبرز بوضوح في كل من القصة والمقامات. أما الظاهرة الثانية والواضحة والتي التقى فيها كل من مؤلف القصة، ومؤلفو المقامات هى ما نعنى بها الوسيلة التي تحرك من خلالها رجال الدين أو غيرهم من فئات المجتمع عند البديع وخلفه وذلك المؤلف المجهول تلك الوسيلة هى التي يمكن أن نطلق عليها مصطلح الاحتيال وتعدد صورة.

فكيف سار هذا الاحتيال؟ وما أشكاله وصوره؟ وإلى أى مدى كان ينجح؟ ذلك ما سنقف عليه في السطور التالية.

ثانياً: الاحتيال وصوره:

إذا كانت الظاهرة الأولى التي تبرز في مضامين المقامات هى ظاهرة النقد الاجتماعى اللاذع، ورفض الصور السلبية ـ قد انصبت في القصة الأسبانية على نقد ما يتعلق بمسلك رجل الدين، وكيفية تعامله من الناس، فإن هذه الظاهرة في المقامات العربية والعبرية على حد سواء كانت أكثر شمولاً للعديد من طوائف المجتمع الأخرى التي عاصرها كل من البديع والحريرى،(١٤٩) كالأطباء، والقضاة، والتجار وغيرهم، مما منح الفرصة لكتاب المقامات أن يتناولوا سلبيات تلك الطوائف، فجعل ظاهرة النقد الإجتماعى في المقامات أكثر اتساعاً في مساحتها عنها في القصة الأسبانية.

وكلما اتسعت دائرة النقد الاجتماعي، اتسعت معها أساليبها وتنوعت، ولم يكن أمام هذه الفئات من سبل يلجأون إليها في إقدامهم على أفعالهم سوى اللجوء إلى الخداع، والغش والكذب بصورة المختلفة، كل هذه الوسائل كانوا يلجأون إليها من خلال نهج منهج الاحتيال. وعلى هذا فإننا نجد أن الاحتيال والخداع في المقامات أو في تلك القصة المجهولة المؤلف قد تعددت صوره وأشكاله تبعاً لكل موقف من

المواقف، التي يسعى إليه بطل المقامة أو راويها على حد سواء.[١٥٠] وكما تعددت صور الاحتيال، فإنه من الواضح أيضاً أن الأهداف من هذا الاحتيال قد تعددت هى الأخرى، فلم يكن الاحتيال يرمى في الغالب إلى الوصول إلى هدف واحد حصرة البعض في الحصول على المال أو بعبارة أخرى في الكدية، وإن كان ذلك ربما هدف إليه أحيانا كتاب المقامات والقصة البيكاريسكية أيضا، فكما كان مسلك رجال الدين ـــ المرفوض بطبيعة الحال ـــ يتم بوسائل متعددة من الاحتيال ولهدف يسعون إليه، كان هناك أيضا من يحتال عليهم لهدف آخر على نحو ما نجد في مضامين المقامات حيال الأطباء والقضاة وغيرهما. ومن هنا يمكن أن نرى تعددا في أهداف الاحتيال يمكن الوقوف عليها من خلال تصنيف هذه الأهداف على النحو التالي:

١ـ الاحتيال بهدف النقد ورفض الصور السلبية والزائفة.

٢ـ الاحتيال بهدف الانتقام.

٣ـ الاحتيال بهدف الاحتيال على من يحتالون على الغير.

٤ـ الاحتيال بهدف السخرية، ورفض السذاجة والغفلة.

١ـ الاحتيال بهدف النقد ورفض الصور السلبية والزائفة.

وصور هذا النوع من الاحتيال وأشكاله يكاد ينحصر في نقد بعض شرائح المجتمع غير السوية في مسلكها الذي يجب أن تكون عليه. نجد ذلك في المقامات العربية والعبرية، كما نجده أيضا في القصة الأسبانية الأولى. وقد مر بنا كيف كان رجل الدين الذي استغل تعاليم دينه، وسلك مسلكا مرفوضاً يتناقض مع ما يجب أن تكون عليه سيرة رجل الدين معلما كان أو إماما واعظا أو مفتيا. لقد كان رجل الدين بما يحمل من سلبيات، هو المحور الأساسي الذي قامت عليه أحداث فصول قصة لثريو دى تورمس، ولم تتعرض هذه القصة في نقدها إلا لهذه الطبقة فقط في فصولها فيما عدا ذلك الفصل الذي قامت أحداثه على واحد من تلك الطبقة غير الشهيرة وهى طبقة النبلاء الذين أخنى عليهم الدهر، على عكس ما نجد في المقامات التي تناولت العديد من شرائح المجتمع القائم، وكشفت عنها. ومن تلك

المقامات التي تحتوى نقدا لاذعا لطبقه رجال الدين الذين أشرنا إلى البعض منهم المقامة السمرقندية، (١٥١)هذه المقامة تتحدث عن رجل دين هو خطيب المسجد الجامع الذي قام يوم الجمعة واعتلى المنبر وشرع في إلقاء خطبة الجمعة، وبعد أن قدم لخطبته بحمد الله، وتعظيمه أخذ يسهب في دعوة الناس إلى التقوى والزهد، ثم سأل لهم الرحمة والعفو من الله بكلمات نالت استحسان المصلين.

هذه الخطبة العصماء أثارت أيضا انتباه وإعجاب الراوى، واسترعت كلماتها انتباهه إلى هذا الخطيب البليغ ورغب في التعرف عليه، وعبر عن ذلك بقوله: "ودعاني الإعجاب بنمطها العجيب، إلى استجلاء وجه الخطيب".(١٥٢)وتتبعه إلى أن عرف أنه السروجى صاحب المقامات، كما تعرف السروجى عليه أيضا، ورحب به، واصطحبه معه إلى بيته، وأطلعه على سره. وهنا يصف الراوى ما حدث بعد ذلك من هذا الخطيب الذي مست كلماته الوعظية قلوب المصلين في هذا المسجد فيقول: "وحين انتشر جناح الظلام، وحان ميقات المنام، أحضر أباريق المدام، محكومة بالفدام، فقلت: أتحسوها أمام النوم، وأنت إمام القوم. فقال: مَهٍ، أنا بالنهار خطيب، وبالليل أطيب".(١٥٣)ولاشك أن هذه الفئة ـ التي مثلها الخطيب ـ من رجال الدين هى ما دعت الحريرى في مقاماته إلى الكشف عن زيفها، ومن قبله فعل بديع الزمان ذلك. وتبعهما في هذا الاتجاه يهوذا الحريزى في المقامات العبرية، وهم جميعا يهدفون إلى الدعوة إلى رفض مثل هذه النوعية من رجال الدين، ورفض الاقتداء بها أيضا. ومن الواضح من أحداث القصة الأسبانية أن مؤلفها كان على معرفة بما أثاره مؤلفو المقامات، ولذلك اقتدى بهم في ثنايا قصته بما ذكره عن ذلك الأعمى، أو هذا القس المزيف. وإذا كان بعض الباحثين قد جعل الكدية هدفا أساسيا سعى إليه البديع والحريرى على حد سواء، فإننا من خلال أحداث تلك المقامة بصفة خاصة نستطيع أن نعلن أنها ليس فيها من الكدية شئ، وأنها تعلن عن خطأ هذه النظرة التي تجعل الكدية هى ما كان يسعى إليه البديع وصنوه الحريرى ومن بعدهما يهوذا الحريزى في المقامة العبرية.

وكما سبق أن أشرنا لم تكن فئة رجال الدين هى الفئة الوحيدة التي تناولتها المقامات، بل كانت هناك شرائح اجتماعية أخرى أخذت حيزا كبيرا في المقامات وبصفة خاصة المقامات العبرية. من تلك الشرائح نجد الأطباء الذين يسلكون أيضا مسالك غير مشروعة في مهنتهم. وهذه الفئة الاجتماعية ربما نلحظ قلة الحديث عنها في المقامات العربية ولم توجه إليها نقدها وكشف الزيف فيها سوى في مقامة واحدة عند الحريرى وهى تلك المقامة التي تسمى "المقامة الحجرية".[١٥٤] وإن كانت هذه المقامة لا تتعلق بصورة مباشرة ودقيقة بمهنة الطب، وإنما تتعرض فقط لمن يمارس عملا قد يكون له صلة بأعمال الطب بطريق الغش والخديعة واستغلال البسطاء، فهذا الحجّام الذي يرفض أن يحجم هذا الفتى الماثل أمامه[١٥٥] إلا بعد أن يحصل على أجره مقدما، هو في هذا المسلك لا يختلف في سوء مسلكه عن ذلك الطبيب الذي قد يترك مريضه عرضة للموت إذا لم يعطه أجره مقدما وتلك صورة قد نصطدم بها أحيانا حتى في عصرنا الحديث.

فإذا كانت المقامات العربية مقلة في الحديث عن طبقة الأطباء، فإننا على العكس من ذلك نجد أن أدب المقامات العبرية في العصر الوسيط بداية من الحريزى صاحب "تحكمونى" في الأندلس حتى عمانوئيل الرومى[١٥٦] في إيطاليا. ومن أشهر من كتب عن الأطباء وزيفهم بعد الحريزى الأندلس نجد شيم طوف بلقيرا[١٥٧]، وابن زبارا[١٥٨]، وكلونيموس بن كلونيموس الأمر الذي يدل على أن هذا الأدب قد اهتم كثيرا بمهنه الطب وأصحابها وأوضح العديد من جوانبها السلبية والزائفة، وما كان يقوم به هؤلاء من أساليب الغش والخداع والمراوغة. ففي كتاب المقامات العبرية ليهوذا الحريزى، وفي تلك المقامة التي يجسد فيها حيفر القينى شخصية ذلك الطبيب الماهر القادر على مداواة أى مريض، وشفاء أى مرض، ويقف وأمامه أدويته وأدواته متفاخرا بثقافته الطبية العميقة، الأمر الذي خدع الناس وأقبلوا على شراء أدويته الزائفة بصورة لم يكن يتوقعها، فرفع ثمنها.[١٥٩] غير أن قمة الاحتيال والخديعة تظهر عنده في المقامة الثامنة والأربعين، وهى المقامة التي

يظهر فيها هذا الطبيب معلنا عن مقدرته في العلاج مجانا لأصحاب القلوب المجروحة بأنواعها. ويتقدم إليه أحد المستمعين معلنا أنه مريض بالحب، ولا يفاجأ هذا الطبيب المخادع بذلك المريض، وبمهارة فائقة في الزيف والخداع يأخذ في كتابة قائمة بالدواء الشافي، وهو بلا جدال دواء وهمي تهكمي جاء فيه: "خذ عطور الصداقة الغالية، ومسحوق الحب الصافي، وورد الشفتين ونرجس العينين، وتفاح الثديين، وعطر الانف، وأفرع الهامات الجميلة،.. ولؤلؤ الأسنان". ولا يكتفي فقط بمجرد كتابة هذا الدواء الزائف ، بل إنه يصف له كيفية تناوله واستخدامه فيقول: "فتأخذ من هذا الدواء لا ليوم أو يومين أو شهر أو شهرين، وإنما فقط يوميا في الصباح والظهيرة والمساء، وهكذا تشفي بعون رب السماء".[١٦٠]

وبالنظرة المتأنية أيضا في مضمون مقامتي الحريزى المشار إليهما، وإعلانه فيهما عن زيف هذا الطبيب وأدويته، فإننا نجد أن هذا المضمون هو نفسه ما هدف إليه الحريرى والبديع وكذلك الحريزى عندما تعرضوا بالنقد إلى من ارتدى رداء رجال الدين. فبطل الحريزى في هاتين المقامتين قد تقمص شخصية الطبيب المحتال من خلال ادعائه مقدرة طبيه فائقة، ومن خلال تلك القائمة الوهمية من الأدوية التي لا وجود لها أصلا، وذلك كله يبين أن الهدف الذي كان يسعى إليه كتاب المقامات هو النقد وكشف صور الاحتيال سواء لدى ما يزعمون أنهم رجال دين أو لدى هؤلاء الأطباء الذين لا علاقة لهم بمهنة الطب والمداواة سوى ظهورهم في هيئة الطبيب كذبا وخداعا. فإذا عدنا إلى القصة الأسبانية فإننا نجد أن مؤلفها قد حذى حذو الحريزى في نقده محتالا يظهر في هيئة الفضلاء من القوم الذين يمتهنون مهنه رفيعه على الرغم من أن تلك الشريحة الاجتماعية، ـــ وهي طبقة الأطباء ـــ لم تكن من الطبقات التي تعامل معها لثريو في القصة بصورة مباشرة وواضحة على نحو ما تعلن عنه أحداث تلك القصة. ويبدو مدى تأثر كاتب القصة بما سبقه إليه الحريزى عندما يتحدث لثريو عن ذلك الأعمى الذي سبق أن عرفناه مستغلا لتعاليم الدين حيث نجده لا يتورع أن يدعىالطب والقدرة على الشفاء من

الأمراض العديدة. وقد عبر لثريو عن هذا الزيف الذي كان عليه هذا الأعمى بقوله: "وفي الطب كان يزعم أنه يعرف ضعف ما يعرف جالينوس فيما يتعلق بالأضراس ، والإصابة بالإغماء، وداء الرحم، ولم يكن أحد يشكو علة حتى يقول له على الفور. افعل هذا أو افعل ذاك، اقطف هذه الورقة، وخذ هذا الجذر، وبهذه الوسيلة كان الناس يعدون وراءه، خصوصا السيدات".(١٦١)وما أشبه هذا الدواء بنفس الدواء الذي كتبه الحريزى لمريض الحب في مقامته، وكلاهما دواء وهمى زائف صدر عن من لا يملك القدرة على العلاج.(١٦٢)

٢ـ الاحتيال بهدف الانتقام:

من الأمور المتعارف عليها أن طبقات أى مجتمع لم تكن جميعها سوية المسلك والسيرة، مترابطة مع بعضها، حانية على ضعيفها، عطوفة على فقيرها، كريمة مع ضيوفها، وإلا أصبح مجتمعا مثاليا لم نعد نسمع عنه أو نقرأ بعد انقضاء عصر الرسول الكريم صلوات الله وسلامه عليه. ولهذا فإنه في وسط أى مجتمع من المجتمعات لابد من وجود الصالح والطالح والكريم والبخيل، ومن يخرج عن المسلك القويم غير مبال أحيانا بمكانته ومنزلته الاجتماعية، ونظرة التبجيل والاحترام التي قد يحظى بها في مجتمعه. كل هذه الشواذ في المجتمع كانت هدفا من أهداف البديع والحريرى في مقاماتهما. وعن طريق أسلوب الخديعة والتدليس الذي سلكه أبطال تلك المقامات، وأحيانا رواتها أرادا أن يكشفا نقائص مثل هؤلاء، لا عن طريق نقد مسلكهم فقط كما حدث مع من تمسح في رجال الدين، وإنما عن طريق الانتقام منهم علّهم يثوبون إلى طريق الصواب في مسلكهم ومعاملاتهم.

ومن المقامات التي سلك فيها مؤلفوها مسلك الوقيعة والانتقام من هؤلاء الخارجين عن حسن السيرة والأخلاق الفاضلة ما نجده في المقامة "الواسطية" التي ينتقم فيها البطل من أحد أولئك الذين لم يعهد فيهم عطفا أو كرما، فانبرى لمن ينتمي لهؤلاء يفضح مسلكهم وبخلهم وذلك بالاستيلاء على ممتلكاتهم دون اعتبار لما قد يحدث لهم من جراء فعلته معهم. وعندما استتكر الحارث بن همام راوى

المقامة ما فعله أبو زيد السروجى مع هؤلاء، كشف له السروجى عن سبب فعلته من خلال تلك الأبيات الشعرية التي وجهها إلى الراوى والتي قال فيها:

يا صارما عنى المودة — والزمان له صروف

ومعنفي في فضح من — جاوَزْتَ تعنيف العسوف

لا تلحنى فيما أتيت — فإننى بهم عروف

ولقد نزلت بهم فلم — أرهم يراعون الضيوف(١٦٣)

فالسروجى في هذه الأبيات يجيب على استنكار ابن هشام لفعلته، ويبرر سببها بأن يقول له إنه أعلم بهؤلاء القوم أكثر منه، وأنه قد خبر شأنهم جيدا، واستيقن من بخلهم إذ نزل بهم ضيفا فلم يجد فيهم كرما وعطفا، عند ذلك كان لابد أن يحتال عليهم لا لمجرد الاحتيال والخداع، وإنما كان هدفه الانتقام منهم ردا على تجاهلهم له، وعدم قيامهم بواجب الضيافة المفترض فيهم. هذا الانتقام الذي أعد له السروجى وما نتج عنه عبّر عنه الحريرى على لسان بطله في تلك الأبيات حيث قال:

فوثبت فيهم وثبة الذئـــب الضرى على الخروف.

وتركتهم صرعى كأنــــهم سقوا كأس الحتوف.

وتحكَمَتْ فيما اقتنوه — يدى وهم رُغم الأنوف(١٦٤)

وكما تعودنا من أبطال المقامات العربية والعبرية التنوع في أساليب التدليس والخديعة، فقد سلك السروجى في هذه المقامة مسلكا ربما لم نتعوده منه من قبل إذ قام بخداع القوم بأن قدم لهم في الظاهر حلوى ينعمون بها في الاحتفال الذي دعوا إليه، إلا أنها كانت حلوى ممزوجة بمادة مخدرة بهدف سلبهم رشدهم حتى يتمكن من الحصول على متاعهم انتقاما منهم، لسوء استقبالهم له، وعدم إكرامه باعتباره ضيفا نزل بهم كما يفهم من أبياته التي وجهها إلى الراوى، الذي وضح أنه قد عنفه على ما بدر منه.(١٦٥)

لم يتوقف الحريرى عند هذه المقامة التي انتقم فيها من الذين عهد فيهم البخل، بل استمر يوجه ضربات احتياله لكل من رأى فيه نقيصة أو شذوذا عن قواعد الدين

والمجتمع على نحو ما يوحي به مضمون المقامة التبريزية. لقد عمد الحريرى هـذه المرة أن يجعل بطله المخادع ينتقم من رمز من رموز العدالة فـي الأرض بحكـم موقعه الاجتماعى الذي يتمتع من خلاله باحترام وتقـدير مجتمعـه، ونعنـى بـه "القاضى". لقد أحس البطل بمدى بخل القاضى وشحه، فدبر له حيلـه أوقعتـه فـي حبائل احتياله بالاشتراك مع تلك السيدة التي ادعى كذبا أنها زوجته، وقـام معهـا بمشهد تمثيلي الهدف منه إجبار القاضى أن يخرج ما يعز عليه إخراجه، لقد أثمـر هذا المشهد عن استخراج المال من جيب ذلك القاضى البخيل، هذا المال الذي نرى أنه لا يدخل في نطاق الكدية أو التكدي. لقد فاز السـروجي وزوجتـه المزعومـة بدينارين من قاضى تبريز الذي يصف الراوى مدى حنقه وغضبه لاضطراره إلـى أن يدفع لهذين المحتالين من ماله الخاص وهو مرغم فيقول الراوى: "ثم التفت يمنه وشامه[١٦٦]وتململ كآبة وندامة، وأخذ يـذم القضـاء ومتاعبـه، ويعـدد شـوائبه ونوائبه... وانتحب حتى كاد يفضحه النحيب، وقال: إن هذا شئ عجيب أأرشق فـي قضية بمغرمين، أطيق أن ارضى الخصمين، ومن أين، ومن أين. وقال: ما هذا يوم حكم وقضاء، وفصل وإمضاء، هذا يوم الاغتمام، هذا يـوم البحـران، هـذا يـوم الخُسران، هذا يوم عصيب، هذا يوم نصاب فيه ولا نصيب".[١٦٧] ولا يخفي علـى أحد أن وصفا كهذا الذي ذكره الراوى، وما قاله على لسان القاضى، يظهر إلـى أى درجة من البخل والشح كان عليها هذا القاضى، حتى أنه لعن نفسه، ولعـن الأيـام التي جعلته يجلس هذا المجلس، ويبين أيضا مدى ما أصابه السروجى من انتقام اليم أدمى به قلب القاضى البخيل الحزين على ديناريه حتى أن مصيبته في فقد الدينارين لم تصب جيبه فقط، بل أصابت قلبه أيضا.

وبالرغم من اجادة الحريري في تصوير فجيعه القاضى لفقده الدينارين، إلا أنـه في نفس الوقت، لم يجعل هذا القاضى ساذجا غير مدرك لتحايل السـروجى عليـه، وإن كان يبدو أنه أدرك ذلك بعد دفع الدينارين لهما. لقد ألمح الحريرى إلى فطنـه القاضى وذكائه وإدراكه لحيلة المحتال وزوجته المزعومة، إذ جعلـه يشـهد لهمـا

بأنهما أشد الإنس والجن احتيالا، ويبين لهما أنه فطن إلى حيلتهما الكاذبة، بل وحذرهما من العودة إلى مثل ذلك مستقبلا وعبر الراوى عن هذه الفطنة من القاضى بقوله: "وقال (أى القاضى) أشهد أنكما لأحيل الثقلين،(١٦٨) لكن احترما مجالس الحكام، واجتنبا فحش الكلام، فما كل قاض قاضى تبريز، ولا كل وقت تسمع فيه الأراجيز".(١٦٩) لقد نطق القاضى بتلك الأقوال الحكيمة، تخفيفا عن نفسه مما أصابه من ألم لا في ماله فقط وإنما في قلبه أيضا على نحو ما جاء على لسان الراوى في قوله: "ونهضا (أى السروجى والزوجة الزائفة) بدينارين، وأصليا قلب القاضى نارين"(١٧٠) فالحريرى في هذه المقامة يعلن رفضه البخل والبخلاء وخاصة من أناس لا يفترض وجود هذه النقيصة فيهم.

وكما رفض الحريرى عدم تراحم الناس، وتعاطفهم في المقامة الواسطية، ورفض أيضا الشح والبخل حتى ولو كان من رجل يحترمه مجتمعه على نحو ما جاء في المقامة التبريزية، فاستل سيف الانتقام منهم بألوان من الاحتيال كان يجيدها. ويستمر هدف الانتقام مع الحريري في المقامة "الرحبية" حيث يوجه انتقامه هذه المرة إلى رمز آخر من رموز المجتمع يفترض فيه الشرف والعفة، والبعد عن الدنايا والرذائل بحكم قيادته وولايته ورعايته لبلدة هو واليها. غير أنه قد تجاهل ذلك كله، وانغمس في الرذائل المشينة حتى عرف عنه التدني إلى درجة كبيرة من الحقارة والوضاعة والخسة طبقا لما قاله الحارث بن همام عنه من أنه "كان ممن يُزَن بالهنات،(١٧١) ويُغلب حب البنين على البنات".(١٧٢) ولكى يفضح هذا الوالى غير الشريف، قرر الحريرى الانتقام منه لفحشه، فسخر له بطله السروجى في هيئة رجل يمسك بغلام يدعى عليه أنه قتل ابنه، ووقف الاثنان أمام الوالى الذي خلب جمال الفتى قلبه، فأعجب به كعادته، وأراد أن يستخلصه لنفسه، فعرض على الرجل مبلغا يجعله يتنازل عن قضيته، وأعطاه نصف المبلغ المتفق عليه على أن يعطيه النصف الباقى في اليوم التالى. وقبل الرجل شريطة أن يبيت مع الغلام حارسا له، وهو يعنى بالطبع أن يحرسه من اعتداء الوالى عليه، وكان الحارث بن

همام يراقب الجميع، وقد تعرف على السروجى وأخبره الأخير بحيلته هذه وعزمه على الرحيل في غده، وترك رسالة شعرية معه عليه ان يسلمها للوالى بعد الرحيل. هذه الرسالة تعلن عن ما كان قد بيته من حيله ينتقم بها من هذا الوالى لسوء مسلكه المشين فيقول فيها:

قل لوالٍ غادرته بعد بينى سادمًا نادمًا يعض اليدين

سلبه الشيخ ماله وفتاه لبه فاصطلى لظى حسرتين

جاد بالعين حين أعمى هواه عينه فانثـنى بلا عينين

ويستمر في ذلك إلى أن قال:

ولكم من سعى ليصطاد فاصطيد ولم يلق غير خفي حنين.

واغضض الطرف تسترح من غرام تكتسى فيه ثوب ذل وشين

لقد ظلم الكثيرون كلا من البديع والحريرى عندما أوقفا أهداف مقاماتهما على مجرد الكدية والتكدى في الوقت الذي نجد فيه هذه المقامات موسوعة متكاملة تنطق بالدعوة إلى رفض كل الصور والشخصيات غير السوية، والسلبية في مجتمعاتها سواء كان ذلك عن طريق نقد سلوكها واستغلالاتها المتعددة، أو عن طريق اللجوء إلى الانتقام منها بأى شكل من الأشكال كلما كانت هناك الفرصة السانحة لذلك.

وكما لجأ كل من بديع الزمان الهمذانى، والحريرى البصرى إلى الاحتيال بهدف الانتقام، كذلك يلتقى معهما مؤلف القصة البيكاريسكية الأولى عندما يدفع هو الآخر لثريو إلى الاحتيال أيضا بهدف الانتقام من الذين لم يحسنوا إليه حتى بلقيمات يقمن صلبه. لقد احتال لثريو على الأعمى انتقاما منه لبخله وكذبه حتى لقنه درسا قاسيا تغلب فيه على كل ما يتمتع به الأعمى من حيطة وذكاء ودهاء. لقد عانى لثريو كثيراً من بخل ذلك الأعمى، وحبس عنه استمتاعه بلقمة العيش وهو الذي يعتبر مساهما رئيسيا في حصول هذا المخادع عليها لوقوفه إلى جواره يجمع ما يعطيه له المتصدقون من أموال. بل إنه كاد أن يتسبب في هلاكه عندما خدعه وجعله يقترب من تمثال الثور بحجة الاستماع إلى الصوت الذي يصدر عن هذا

التمثال، وعندما اقترب الثريو من التمثال، إذا بالأعمى يضرب رأسه في التمثال وهو يضحك قائلا له: "يا مغفل اعلم أن صبى الأعمى، يجب أن يكون أذكى من الشيطان".[173] وقد يفهم من هذه العبارة أن دافع الأعمى هنا هو تعليم لثريو كيف يحتاط لنفسه، وأن لا يأخذ كل ما يقال إليه أو يسمعه على محمل الصدق إلا بعد أن يمعن التفكير فيه وفي نتائجه، يدل على ذلك أن لثريو نفسه قد اعترف بصواب ما فعله الأعمى معه بعد أن تنبه إلى ألم الضربة التي ضربها الأعمى، والتي استمر ألمها معه ثلاثة أيام قال بعدها: وبدا لي في هذه اللحظة أنني استيقظت من الغفلة التي كنت غارقا فيها أنا الطفل، وقلت في نفسي: إنه على حق، ومادمت وحدى فيجب علىّ أن أفتح عينى وأفكر كيف أتخلص".[174] ومع ذلك هل نسى لثريو فعلة الأعمى باعتباره معلما له، إن الأحداث بعد ذلك تعلن عن أنه قد استوعب الدرس جيدا، ولكنه كان يضمر الانتقام لهذا الأعمى أيا كان نوعه ومتى يحين موعده.

لقد سارت الأيام بلثريو وهو يصحب سيده الأعمى إلى أى مكان قد يعود بالفائدة عليه، ومن خلال تلك الرحلة الطويلة، تعلم منه الكثير خلال تلك الفترة، لقد كان الأعمى شيطانا بحق في دهائه ومكره وبخله على تابعه حتى كاد أن يقتله جوعا إذ لم يكن يمنحه حتى نصف ما كان يحتاج إليه من طعام، لذلك كان انتقام لثريو منه شديدا وذلك عن طريق الغش والاحتيال بحيث يفجعه في ماله وما يجمع من طعام وشراب، وليس أكثر نقمة على البخيل من أن تسلبه ماله واو تستولى على طعامه وهو مسلوب الإرادة. لقد انتقم منه لثريو عندما كان يبدل قطع النقود التي كان يتصدق بها الناس على الأعمى بنصف قيمتها ويحرمه من النصف الآخر في خفة وسرعة لم يدركهما أو يتنبه إليهما الأعمى في البداية، ولم يخطر بباله أن ذلك من تحايل لثريو معه. ويصف لثريو بنفسه كيف كان يحتال لإبدال قطع النقود انتقاما من جشع الأعمى وبخله فيقول: "وحين كان الناس يطلبون من الأعمى أن ينشد شيئا، ويلقون إليه "بيضاء"[175] كنت ألتقطها في فمى بمجرد أن يبدو عليهم أنهم يمدون إليه أيديهم بها، وبدلا منها أضع نصف بيضاء، حتى أنه بالسرعة التي كان

الأعمى يمد بها يده، كانت العطية تصل إليه ــ بفضل صرفي ــ وقد نقص نصف قيمتها.[١٧٦]

والحقيقة أنه ليس هناك انتقاما أشد على البخيل من أن تسلبه أغلى ما يعيش من أجله، ويحرص عليه وهو ماله، وحرمانه من سماع رنينه من وقت لآخر خاصة إذا لم يكن يعلم كيف سلب هذا المال الذي كان يسمع وقعه قبل أن يصل إليه وإن لم يكن يعرف مقداره قبل أن يتحسسه كما كان يفعل الأعمى الذي كان يشكو باستمرار من نقص قيمة ما تعود أن يعطيه الناس، ولم يخطر بذهنه حيلة تابعه ورفيق رحلته وإن كان قد أرجع ذلك إلى سوء طالع صاحبه منذ اصطحابه لثريو معه، وعبر عن غيظه وحنقه بقوله: "أي شيطان هذا، منذ أن صحبتني والناس لا يعطونني إلا أنصاف بيضاوات، بينما كانوا في السابق كثيرا ما يعطونني بيضاء كاملة، بل أحيانا مرابطيا، لابد أنك السبب في هذا النحس".[١٧٧]حقا كان لثريو هو السبب في ذلك، ولكن لا دخل للنحس في الأمر، وإنما كان ذلك انتقاما دبر له الفتى الذي كان يتضور جوعا من بخل الأعمى رغم علمه بأن لديه من المال والطعام ما يفيض عن احتياجاتهما معا. فصدمه فيما يعتز به تماما كما صدم السروجي قاضي تبريز وسلبه دينارين أدميا قلبه قبل جيبه.

لم تتوقف أحابيل لثريو عند ذلك، بل جعل هذا الأعمى هدفا مستمرا ينال منه كلما أمكنه، مثل أخذه نصف ما يحصل عليه من مال، ومع ذلك لم يغير الأعمى من مسلكه معه حتى فاض الكيل بلثريو منه، وأحس بأن مصاحبته قاربت على الانتهاء، وحانت تلك الساعة عندما احتال عليه وحرمه هذه المرة من طعامه الشهي إذ أخذ منه وجبه المقانق بحيلة شيطانية لا يجيدها إلا من ذاق مرارة الحرمان من ناحية، وأجاد وتمرس في أساليب الغش والاحتيال من ناحية أخرى. ولسوء حظه اكتشف الأعمى حيلته عندما دس أنفه في فم لثريو، واشتم رائحة طعامه، وعرف أنه أكله خلسة، فما كان منه إلا أن أوسعه ضربا. عند ذلك وجد لثريو أنه لابد أن يترك صحبة هذا الأعمى، وعزم على ذلك بعد أن يرد إليه ما ذاقه منه من هوان وألم

انتقاما منه. ولم يكن انتقامه من الأعمى هذه المرة في ماله أو طعامه بل أراده في جسده مثلما كان يفعل معه، فدبر له مكيدة عمود الحجر في الميدان[١٧٨]، وجعله يصطدم به مما أدى إلى سقوطه على الأرض شبه ميت، وقد شجت رأسه. وامعانا في الانتقام منه نظر إليه لثريو وهو ممدد على الأرض بين الحياة والموت، وذكّره بما فعله معه عندما اكتشف سرقة المقانق، فقال له: "كيف؟ لقد شممت المقنق ولم تشم العمود؟ شمه إذن".[١٧٩]

ومثلما كان يعترف بطل المقامة باحتياله، وخداعه لمن التقى بهم، أو تعامل معهم، كذلك كان لثريو لا ينكر أبدا أنه هو الآخر قد احتال على سيده الأعمى انتقاما منه، بل ويعترف أنه كان أكثر منه احتيالا، لأنه يحتال لينتقم لنفسه ممن تسببوا في إلحاق الضرر به ماديا وأدبيا وجسديا أيضا. ويعلن أنه قد فاق الأعمى في ذلك رغم حرصه ودهائه وفي ذلك يقول: "لكن على الرغم من كل علمه (يقصد الأعمى)، ويقظته، فقد أفسدت عليه حيله. أنني كنت دائما وفي أغلب الأحوال، أنصب له فخاخا شيطانية".[١٨٠]وما أشبه مضمون هذه العبارة، بمضمون أبيات الحريرى في رسالته الشعرية التي كتبها وتركها في عهدة الراوى ليسلمها إلى والى المدينة المغرم بالغلمان، والذي سلبه ماله والغلام الذي كان يمنى نفسه به ثم هرب. وهكذا يلتقى الهدف الذي سعى إليه كاتب القصة الأسبانية وهو الانتقام، مع الهدف عند كل من البديع والحريرى الأمر الذي ينم عن تأثر القصة بمنهج المقامات وأهدافها، وإن اختلفت الأحداث والشخصيات في كلا العملية.

٣ـ الاحتيال على أبطال الاحتيال:

لم يكن أبو الفتح الاسكندرى وأبو زيد السروجى أو حيفر القينى هم فقط قادة الحبائل ورموز الغش والخديعة والدهاء في مقامات بديع الزمان، والحريرى ويهوذا الحريزى صاحب تحكمونى. كذلك لم يكن كل من الأعمى الشحات، والقس المدعى بائع بائع الصكوك الزائفة هما فقط بطلا الاحتيال في القصة الأسبانية، إذ أن سير الأحداث وما احتوت عليه في المقامات، وفي فصول القصة أيضا قد أظهر العديد

من المفاجآت الاحتيالية لم يكن أي من هؤلاء هو بطلها، بل كانوا على العكس هم ضحاياها الذين وقعوا في حبائل من احتالوا عليهم إن أبا الفتح الاسكندرى بطل البديع وفارس الغش والخداع في مقاماته "لا ينجو ممن يحتالون عليه مثلما يحدث له في المقامة المضيرية، أما في مقامات الحريرى فإن أبا زيد السروجى لا يقع فريسة الخداع إلا مرة واحدة حين يأمن في المقامة السنجارية إلى صديق يستودعه سرا له".[181] وهو يعتقد أنه أمين حافظ لهذا السر إلى أن يكتشف أن صديقه قد أفشى سره، وأوقعه في مأزق لم يكن قد أعد نفسه له.

أما في المقامات العبرية ليهوذا الحريزى فإننا نجد أن بطلها "حيفر القينى" لم يكن أسعد حظا من كل من الاسكندرى، والسروجى إذ لم ينج هو الآخر من أن يقع فريسة سهلة لمن احتال عليه، كما تدل على ذلك أحداث المقامة العبرية السادسة وهى مقامة الزواج، وفيها احتالت عليه عجوز خدعته بحلو حديثها عن فتاة يتمناها كل رجل زوجة له، وأسهبت كثيرا في مدح جمالها وحسبها وغناها، ومازالت به حتى أوقعته في حبها" دون أن يراها، أو حتى يسمع صوتها، وكان حبه لها بناءا على وصف العجوز لجمالها ومفاتنها".[182] ولم يتنبه حيفر القينى وهو أستاذ الخديعة والغش إلى أنه قد سقط في شرك احتيال تلك العجوز، وصار ضحية من ضحاياها إلا بعد أن انتهت مراسم الزواج الشرعية، وتم عقد العقد بحضور شهود من طرف العروس وحدها، وأصبح الأمر لا رجعة فيه على الإطلاق. وهنا حدثت المفاجأة غير السارة للبطل وذلك عندما اختلى العروس بعروسه، وأخذ يرفع حجابها، ليشاهد ما تاقت إليه نفسه من جمالها، وإذا بها صورة مضادة على طول الطريق لما حدثته به العجوز عنها، حيث لم يكن فيها من الجمال حتى أقله، بل هى البشاعة ذاتها، إنسانه عارية تماما من أى مقوم من مقومات الجمال.[183]

وإذا كان أبو زيد السروجى بطل الحريرى، أو حيفر القينى بطل المقامات العبرية قد وقعا فريسة الاحتيال والدهاء، فإننا نجد أن أبا الفتح الاسكندرى بطل البديع قد سبقهما إلى ذلك كما حدث في المقامة المضيرية كما أسلفنا. ففي هذه

المقامة يقع الاسكندري ضحية دهاء وتدليس ذلك التاجر الغنى المتفاخر بغناه وما يمتلك من متاع. وإذا كان ظاهر المقامة أنها دعوة من التاجر للاسكندرى يدعوه فيها لوليمة أعدها له في بيته، إلا أن سير الأحداث في المقامة يوحى بأن البطل قد وقع في حبائل احتيال التاجر الذي ربما هدف إليه الكاتب. فعندما ذهب البطل لتلبية الدعوة استقبله التاجر وأخذ يطوف به في كافة أرجاء المنزل، وهو يصف له: "كل أجزائه: أبوابه، أثاثه، أدواته، والقائمين عليه، والمقيمين فيه، حتى زوجته ولا يهدأ باله حتى يذهب بالضيف إلى المرحاض، ذلك الضيف الذي عضه الجوع".(١٨٤) من طول الانتظار. وقد أشار كثير من الباحثين كثيرا إلى هذه المقامة، وأنها مع بعض المقامات الأخرى تغنى في مضامينها وأهدافها عن ألف مقامة. ويعتبر بعض الباحثين أن المقامة المضيرية عبارة عن "صورة حيّه لشخصية حديث النعمة، وعلى وجه التحديد ثرى الحرب بكل ما تنطوى عليه نفسية هذه الشخصية من عقد، وما يحفل به سلوكها من تكلف وسخف". (١٨٥)

ومما يسترعى النظر في هذا التاجر الغنى أنه عند مصاحبته للضيف في جولته داخل المنزل لم يمل الحديث الطويل عن مقتنيات المنزل المختلفة، ووصفه لكل صغيرة وكبيرة في منزله حتى الماء الذي لا دخل لأحد في صنعته، ويعرف كل إنسان مصدره، لم يتورع هذا التاجر في أن يجعل هذا الماء ضمن بضاعته التي يعرضها، ويسهب كثيرا في وصفها والحديث عنها، واستمر دون أن يتوقف لحظة، وينتقل من وصف باب إلى وصف أبريق وحامل الأبريق ذلك الغلام الذي حصل عليه بجهد جهيد ويبين التاجر مقدرته في اقتناء مالا يوجد حتى في دواوين الأمراء وأصحاب السلطان الأمر الذي أثار حنق الضيف على التاجر وممتلكاته، فما كان منه إلا أن شرع في الإفلات من هذا الدعى المحتال الذي لوهمه بوليمة لم ير منها أى شئ سوى الأوانى الفارغة. ومع ذلك لم يتركه التاجر يهرب قبل أن يكمل الحديث عن بقية أملاكه المنزلية وقيمتها الفنية والمادية. وعندما جرى الضيف ليخرج أسرع التاجر خلفه يذكره بهذه الوليمة التي دعاه إليها، وتبعه صبيان المنزل

وهم يرددون نفس كلام التاجر، ويصف الهمذانى هذا المشهد، وما ترتب عليه بعد ذلك بقوله: "وخرجت نحو الباب، واسرعت في الذهاب، وجعلت أعدو وهو يتبعنى، ويصيح يا أبا الفتح المضيرة، وظن الصبيان أن المضيرة لقب لى فصاحوا صياحه، فرميت أحدهم بحجر، من فرط الضجر، فلقى رجل الحجر بعمامته فغاص في هامته، وأخذت من النعال بما قدم وحدث، ومن الصفع بما طال وخبث، وحشرت إلى الحبس، فأقمت عامين في ذلك النحس، فنذرت أن لا آكل مضيره ما عشت".(١٨٦)

وهكذا عندما أراد مؤلفو المقامات العربية والعبرية أن يجعلوا أبطالهم يقعون في حبائل الاحتيال والخديعة كان هدفهم ان يقولوا أن من يحتال قد يقيد له من يحتال عليه، بل ويفوقه احتيالا أحيانا. فماذا كان من سادة الاحتيال في القصة الاسبانية؟ وهل من وجود لهذه الظاهرة فيها يمكن عن طريقها كسب نقطة جديدة تحسب من نقاط الالتقاء بين كل من المقامة والقصة تجعلنا نقول أن هدف المؤلفين في العملين قد التقيا. إن البحث عن صورة المحتال الذي يقع هو الآخر فريسة لمن يحتال عليه في القصة البيكاريسكية أمر لا يحتاج إلى عناء ومشقة، فنحن نجد البطل الرواى — لثريو— في هذه القصة يقوم بالاحتيال على من اعتبروا أنفسهم سادة الاحتيال. فهذا الأعمى الشحات الذي سلك ألوانا متعددة من أساليب الاحتيال، وأوقع الكثيرين من الناس بخداعه لهم متبعا في ذلك الطريق التي تمكنه من الحصول على ما يبتغيه، مدعيا أحيانا بمعرفته بالأدعية الدينية المختلفة، أو بمقدرته الطبية التي تمكنه من شفاء مختلف الأمراض، كل هذا الخداع شهده لثريو أثناء مصاحبته لذلك المحتال، واستوعب منه الدرس جيدا، وتعلم أساليبه الخداعية وأتقنها، بل وتفوق عليه فيها.

وكما لم ينج أبو الفتح الاسكندرى بطل البديع، وأبو زيد السروجى بطل الحريرى في المقامة العربية. وحيفر القينى بطل الحريزى في المقامة العبرية من الاحتيال عليهم، لم ينج أيضا ذلك الأعمى من وقوعه في العديد من حبائل الاحتيال وكذلك لم ينج القس بائع الصكوك المزيفة، لقد تعرضا للعديد من صور الاحتيال

عليهما أوقعهما فيها لثريو، فأحداث القصة تحفل بكثير من المواقف التي تظهر مدى مقدرة لثريو في خداع سادته وخاصة الشحات الأعمى والقسيس، فبعد أن عانى من بخلهما وعسفهما معه عزم على أن يزاول معهما ألوان الأحاييل والخداع اللذين كانا يمارسانها معه ومع الجمهور البسيط، وزاد إصراره على ذلك وكلما اكتشفت حيلـه من حيله أتى بأخرى دون أن يدب اليأس إليه، ومن أطرف أنواع تحايله تلك التـي مارسها مع الأعمى للحصول على ما كان يحرمه منه من النبيذ، ففي البدايـة كـان احتياله يعتمد على مغافله الأعمى ليفوز من كوز النبيذ بقبلة أو قبلتين[١٨٧]على حـد تعبير لثريو نفسه. ومع ذلك عندما اكتشف الأعمى الحيلة ضربه حتى أفقده الوعى، وكسرت أسنانه، ولعل ذلك كان بداية توتر العلاقة بينهما، وتحين لثريـو الفرصـة المناسبة للانقضاض عليه، ويعبر عن ذلك بقوله: "ومنذ تلك الساعة أضمرت الشـر للأعمى الشرير".[١٨٨]وعندما شفي من جراحه شعر أن الأعمى ينويا الاستغناء عنه و"أردت الاستغناء عنه لكنى لم أفعل ذلك على الفور، مفضلا انتظار فرصة أكثـر أمانا وفائدة".[١٨٩]واستمر لثريو في تحايله، وكلما اكتشف الأعمى حيله جاء بأخرى حتى كانت خاتمة المطاف بحيله العمود الحجرى الذي سقط بعدها الأعمى نصـف ميت على ما سبقت الإشارة إليه.

ولاشك أن أساليب الاحتيال مع الأعمى قد لا تنفع مع القسيس المبصـر، فهـو يرى لثريو في كل لحظة ويرقب حركاته وسكناته، لذلك كان لابد أن يتبـع مسـلكا آخر في تحايله طبقا لوضعه مع القسيس المبصر. لقد كان لثريو يعلم أن مـا يقلـق القسيس ويفجعه أن يصاب في مقتنياته وخاصة ذلك الصندوق الذي كان يحتفظ فيه بالطعام وخبز القربان الذي كان يحصل عليه من الكنيسة دون أن يعطى لثريو منـه إلا الفتات الذي لم يكن يكفي نصف حاجته من الطعام، فما كان منه إلا أن تمكن من صنع مفتاح آخر للصندوق يمكنه من فتحه فيأخذ منه ما يحتاج إليه بقدر معين حتى لا ينفضح أمره. ومع ذلك فقد شعر القسيس بأن هناك من يعبث بمحتوى الصـندوق إلا أنه لم يكن على يقين من أن لثريو هو الفاعل، أو ربما لم يتجه إليه الشك نظـرا

لأن الصندوق مغلق. والمفتاح الوحيد للصندوق كان في حوزته، لذلك أرجع نقص الخبز ـ كما أشار عليه البعض ـ إلى وجود فئران في البيت، ورغم أنه احتاط لذلك بسد ثقوب الصندوق، واحضار مصيدة للفئران إلا أن الوضع لم يتغير إلى أن ساق الحظ العثر لثريو إلى حتفه عندما اكتشف القس وجود مفتاح آخر كان يحتفظ به لثريو في فمه أثناء نومه خشية أن يعثر عليه القس، فانكشفت حيلته، وعند ذلك أوسعه القس ضربا، وبعد فترة اعترف له القس بتفوق احتياله عليه، وقال له: "لا أريد في خدمتي خادما يجتهد مثلك، ولابد إنك كنت صبيا لأعمى".(١٩٠)وهكذا وقع سادة الاحتيال في القصة في شرك من احتال عليهم، الأمر الذي يدل على أن فكر المقامات العربية والعبرية، ومضامين موضوعاتها، والأهداف المستفادة التي كان ينشدها المؤلفون لم يكن ذلك كله قد غاب عن مؤلف القصة، وإن اختلفت الأساليب نظرا لاختلاف الأحداث والمواقف، والبيئة أيضا وهذا ما يوحي بوجود أثر للمقامات على القصة الأسبانية.بل إننا لا نبالغ عندما نقول إن ذلك كله يؤكد وجود هذا الأثر.

ولعل مما يؤكد التقاء فكر كاتب القصة، مع من سبقوه من مؤلفي المقامات، أن هؤلاء المحتالين المخادعين أمثال الأعمى الشحات، أو القس، وكذلك أبطال المقامات عندما وقعوا في براثن الاحتيال، كان من احتالوا عليهم هم أقرب الناس إليهم، ومنهم من ذاق مرارة الغش، فلثريو لم يكن غريبا عن الأعمى، فهو صاحبه ورفيقه في جميع جولاته وتحركاته، وشاهد عيان على ما يفعله، وقد وثق به في شئ من الحيطة والحذر. ومع ذلك لم يتورع لثريو من ممارسة الغش والاحتيال على سيده المحتال. كذلك كان لثريو تابعا مخلصا للقس، ويعلم بكل نقائصه وأحابيله. لذلك كان الاحتيال هنا قد جاء من أقرب الناس صله. وهذه الصورة ذاتها نجدها في المقامة العربية عند كل من البديع والحريرى. فهذا التاجر الغنى عند البديع لاشك كان يعرف أبا الفتح معرفة وثيقة، وإلا ما كان قد دعاه إلى هذه الوليمة التي لم يتذوق منها بالفعل أى شئ. وفي مقامة الحريرى "السنجارية" كانت الضربة

التي وجهت للسروجى قد اتته من إنسان وثيق الصلة به تحايل عليه حتـى أطلعـه على سره، وتلقى منه وعدا بكتمان هذا السر وعدم البوح به، إلا أنه نقض وعـده، وأفشى سره، وأوقعه في حبال احتياله. وربما كانت المقامة العبرية هـى الوحيـدة التي خرجت عن هذا الإطار الواضح في المقامات العربية وتتفق القصة معها فـي ذلك. فالمقامة العبرية قد شذت عن هذا الخط الذي وضع بدايته كـل مـن البـديع والحريرى، وسار مؤلف القصة على نهجهما. فالاحتيال الذي تعرض له حيفرالقينى في المقامة العبرية قد جاءه من إنسانه لم يكن له بها سابق صلة، ولا يعرف عنهـا شيئا من قبل.

وعلى أية حال فإن صورة الاحتيال على من احتالوا تجعلنا نقول أن تلك نقطـة أخرى قد التقى فيها ذلك المؤلف الذي عرف لدى الباحثين والنقاد بأنـه مـا يـزال مجهول الهوية،[١٩١] نقول أن هذا المؤلف قد التقى في هذه الجزئية أيضـا بمـؤلفي المقامات العربية، الأمر الذي لا نملك المقدرة على نفيه أو تجاهله، كمـا لا نملـك أيضا بناء على ذلك إنكار وجود علاقة بين القصة وبين العمل العربـى، وتأثرهـا بمحتوى ومضامين هذا العمل. وتأثر مؤلفها بمنهج مؤلفي المقامات وأساليبهم فـي معالجة ما طرحوه فيها من موضوعات، وما توحي به أهدافهم من ذلك كلـه.[١٩٢] ولعل الاختلاف بين القصة والمقامة يكمن في الشكل العام ولـيس فـي المضـمون والهدف إذ كان مؤلف القصة ينتهج أسلوب الاختصار الشديد في عرض المواضيع دون الإفاضة والإسهاب في ذكر تفاصيل عديدة معتمدا في ذلك على ما يتمتـع بـه من مقدرة لغوية، حتى أننا نجد أحيانا في القصة إشـارات مختصـرة لكثيـر مـن الأمور التي عالجها مؤلفو المقامات باستفاضة. وقد يرجع ذلك بطبيعة الحال إلى أن مؤلف القصة قد اهتم في المقام الأول بسيرته الذاتية، وتوضيح العلاقة التي كانـت بينه وبين رجال الدين أو يتمسحون زيفا بهم، والذي شاءت ظروف حياته القاسـية أن يكون في خدمتهم، وحبيس سلطانهم عليه، على عكس ما كان يتمتع بـه مؤلفـو المقامات العربية من مساحات واسعة من الحركة والتنقل ولقاء فئـات كثيـرة مـن

طوائف مجتمعاتهم، والمقدرة على النقد والمعارضة إذا اقتضى الأمر ذلك. ومرة أخرى يحق لنا أن نتساءل أين الكدية في المقامتين السابقتين: المضيرية للبديع، والسنجارية للحريرى؟

عود إلى المضيرية:

وقبل أن نترك الحديث عن هذه الجزئية نود ان نعود مرة أخرى إلى الحديث عن المقامة المضيرية للبديع لا على أنها تمثل نموذجا للاحتيال على أبطال الاحتيال، وما قد يوجد ما يقابله في القصة الأسبانية وإنما لأننا نرى فيها جزئية هامه تأثر بها كاتب القصة البيكاريسكية، وإن كان لم يشأ تفصيل الحديث عنها كعادته في الوقت الذي عرضها البديع بشئ من التفصيل. هذه المقامة يقوم شكلها الأساسى على شخصية التاجر الغنى الذي استضاف بطل المقامة ودعاة إلى وليمة في منزله، فإذا دققنا النظر، وأمعنا التفكير في محتوى هذه المقامة وما تهدف إليه. فإننا سنجد أن هذا التاجر عند مصاحبته لضيفه، وطاف به في أرجاء البيت منذ ولوجهم الباب، مرورا بفنائه والتجول فيه، لم يكن أبدا قد نسى مهنته الأساسية وهى التجارة. وأن من أهم عوامل نجاح التاجر أن يكون عالما بأساليب عرض بضاعته أمام المشترين والمشاهدين لها. وهذا يعنى أنه لابد أن يقوم ضمنا بما يقوم به المنادى أو الدلال في الأسواق والطرقات، ينادى على البضائع وغيرها حتى الأشياء المفقودة، وعلى حسن العرض، ودقة الوصف والمهارة فيه يكون إقبال الناس عليها واقتنائها. ولقد كان التاجر في هذا بارعا سواء في بيعه أو شرائه، وقد عبر عن براعته هذه بقوله لضيفه بعد أن اشترى العقد من المرأة التي جاءت لبيعه "فأخذته منها أخذه خلس، واشتريته بثمن بخس، وسيكون له نفع ظاهر، وربح وافر،... وأنا حدثتك بهذا الحديث، لتعلم سعادة جدى في التجارة، والسعادة تنبط الماء من الحجارة، [193]وهو يعنى هنا بالسعادة المهارة.

إن ما فعله التاجر مع ضيفه هو فعلا ما يفعله الدلال أو المنادى في الأسواق، الأمر الذي يوحى بأن هذا التاجر كان قد بدأ حياته مناديا ودلالا، ولمهارته ومقدرته تمكن من أن يصل إلى ما وصل إليه من الغنى والجاه، ولعل ذلك أيضا ما حدا ببعض الباحثين إلى أن يصفوه بأنه حديث النعمة، أو ثرى الحرب. ومن أقواله ما يشهد على سابق مهنته وبراعته في عرض ما لديه، نستمع إليه وهو يطلب إبريق الماء من غلامه حيث يقول: "فوضعه الغلام وأخذه التاجر وقلّبه وأدار فيه النظر ثم نقره، فقال: انظر إلى هذا الشَبَه (أى النحاس الأصفر أو البرونز)، كأنه جذوة اللهب، أو قطعة من الذهب، شَبَه الشام، وصنعة العراق... تأمل حسنه.[194] وفي وصفه لخوان الطعام يقول: "تأمل بالله هذا الخوان، وانظر إلى عرض متنه، وخفة وزنه، وصلابة عودة وحسن شكله".[195] وكما يصف التاجر هنا بضاعته كأنه ينادى عليها في السوق وهو في نفس الوقت ينادى على صنعة الغير، ففي وصفه لباب البيت ودقة صنعته، ومهارة صانعة يقول عنه: "من اتخذه يا سيدي؟ (يعني من الذي صنعه) اتخذه أبو اسحق بن محمد البصرى، وهو والله، رجل نظيف الأثواب، بصير بصنعة الأبواب، خفيف اليد في العمل، لله دَرُّ ذلك الرجل، بحياتى استعنت إلا به على مثله"،[196] وكرر ذلك أيضا عند حديثه عن الحصير الذي اشتراه وأنه من صنع أبى عمران الحصيرى، الذي خلفه ابنه، وهو لا يشترى إلا من عنده، وأنه بذلك ينصح من يريد الشراء أن لا يشترى إلا من عند هذا الرجل، فالمؤمن ناصح لإخوانه على حد تعبير التاجر.

فإذا بحثنا عن النموذج الذي يقابل هذا التاجر في القصة البيكاريسكية، فإننا نجده في لثريو في الفصل السابع والأخير من القصة، حيث يعلن عن وظيفته التي استقر فيها أخيرا، وهى وظيفة "منادى عام" ينادى على ما يكلفه به أصحاب السلع والبضائع أو حتى المفقودات من الأشياء، وأنه قد اتخذ هذا العمل مهنة يتعيش منها، بدأها على ما يبدو مناديا صغيرا إلى أن أصبح كما يقول مناديا عاما، ويتحدث عن مدى نجاحه في هذه المهنة الجديدة بقوله: "ونجحت ووفقت في هذه الوظيفة إلى حد

أن كل الأمور تقريبا التي تتصل بهذه الوظيفة تمر بين يدى، حتى أن من لديه خمر أو شئ آخر يريد بيعه فإنه يعتقد أنه لـن يكسـب إلا إذا نـادى عليـه لثريـو دى تورمس".[١٩٧]وعن طريق هذه المهنة استطاع أن يتزوج من خادمة رئيس القساوسة في سان سلفادور إذ كان لثريو ينادى على خموره.

ومما لاشك فيه ان التقاء كاتب القصة البيكاريسكية في هذا الفصل، مع مؤلـف المقامة المضيرية يكمن في أن كلا منهما يمتهن نفس العمل وهو الدلالة صرح بذلك كاتب القصة، وأضمره مؤلف المقامة، مع فارق غير جوهرى وهو أن التاجر كـان يعمل دلالا لنفسه وبضاعته، ويعلن عنها أمام كل من يلتقى بهم أو يـدعوهم إلـى بيته، وفي نفس الوقت ينادى على بضاعة الغير كما فعل مع صانع الأبواب وصانع الحصير. أما في القصة فإن لثريو ينادى على بضاعة الغير فقط إذ لم يكن لديه مـا ينادى عليه، مع الوضع في الاعتبار مراعاة الأسلوب المختصر الذي تعودنا عليـه من مؤلف القصة في مقابل الإسهاب والإفاضة من مؤلفي المقامات. فإذا سلمنا بمـا بين المقامة والقصة من علاقة في هذه الجزئية، فذلك يدفعنا إلى القول بتأثر مؤلـف القصة بالمقامات العربية أو العبرية، خاصة وأن هذه المقامة قد أخذها الحريزى من البديع وضمنها مقاماته العبرية.

٤ــ الاحتيال للتهكم ورفض السذاجة والغفلة

سبق أن ذكرنا أن الحريرى في مقدمته قد أشار إلى أنه قد ضمن مقاماته العديد من الموضوعات، وتنقل فيها بين جد القول وهزله. هذا التنقل قد منح تلك المقامات تنوعاً وتلويناً في أغراضها وأهدافها، وجعلت القارىء أو المستمع لها مبهوراً دائماً وهو يتنقل من فن إلى فن آخر، ومن هدف معلن إلى هدف مضـمر الأمـر الـذي يجعلنا نقول أن كـلاً مـن البـديع والحريـرى البصـرى ومـن بعـدهم يهـوذا الحريزىاليهودى الأندلسى الذي توسم خطاهم، ونقل عنهم في مقاماته العبرية كـل هؤلاء لم يقتصروا على مجرد نقد بعض شرائح مجتمعاتهم واستهجنوا مسلكها، وما جبلت عليه على غير ما يتوقع منهم، كما لم يقفوا مقاماتهم على مجرد الانتقام مـن

بعض الفئات التي حادت عن الفضيلة أو ابتعدت عن سبل التراحم والترابط والتكافل بين أفراد المجتمع. ولم يتوقفوا عند مجرد صراع بين محتال نصب شباكه على العامة من الناس حتى قيد المؤلف له من يحتال عليه ويوقع به. وبالرغم من أن ذلك كله هو من صميم الأهداف غير المعلنة التي سعى إليها كتاب المقامات غير أنهم في نفس الوقت لم يرغبوا في جعلها قائمة صارمة، وشاءوا الترويح الهادف عن القارئ بين الحين والآخر ولذا ضمنوها مقامات مرحة فكهة ولكنها تحمل في مضامينها أهدافاً سامية تدور حول التندر والسخرية بأولئك السذج بسطاء الطوية والغافلون الذين كان يسهل وقوعهم في حبائل الغشاشين والمحتالين على نحو ما نجد من أبطال المقامات المحتالين.

وكما يجعل كتاب المقامات أبطال مقاماتهم هم الشخصيات الرئيسية التي تتفنن في أساليب الخداع والتدليس، فإنهم في بعض المقامات قد يشركون الراوى كذلك في هذا الاحتيال، أو يجعلون هذا الراوى نفسه يحتال لحسابه الخاص بعيداً عن عين البطل على نحو ما فعل بديع الزمان في المقامة البغدادية. ففي هذه المقامة التي نرى أن البديع قد حاول فيها أن يذكر بأنه من الفطنة أن يتنبه الانسان إلى ما يدور من حوله ويتمعن فيما يقال له ويتدبر أمره بروية ويقظة. تحكى هذه المقامة أن عيسى بن هشام ـ وهو راوى المقامة ـ رغب في وجبة حلوى سهلة ليس لديه مالاً يدفعه ثمناً لها، وظل يبحث عن سبيل لهذه الوجبة، وضاقت السبل أمامه حتى كاد ييأس من تحقيق ما تاقت نفسه إليه إلى أن رأى قروياً بسيطاً يمتطى حماره في الطريق، ووجد فيه ضالته التي ستلبى رغبته، وكعادة المحتال المتمرس يسرع إليه، ويرمى بشباك الاحتيال عليه إذ يبادره بالسلام على أن أسمه "أبو زيد"، وأنه يعرفه ويعرف أباه منذ فترة طويله وأن لم يتقابل معه منذ زمن بعيد. ومع أن هذا القروى البسيط يجيب بأن أسمه "أبو عبيد" وليس "أبو زيد" كما ناداه عيسى بن هشام إلا أن الراوى المحتال لا يعلق كثيراً على ذلك وكأنه لم يسمع أى شىء ويستمر في تظاهره بمعرفته إذ يسأله عن والده ووالدته وأحوالهما وعندما علم بوفاته تظاهر

بالحزن عليه حتى كاد أن يمزق ثيابه. وما يزال بهذا القروى المسكين حتى يوقعه في حبائله بجعله يشترى له ما يشتهى ويرغب من أجود الأصناف وأغلاها ثمناً، وبحيلة ماكرة خادعة يهرب منه دون أن يدفع ثمن ما حصل عليه، الأمر الذي أوقع الرجل ضحية لاحتياله عليه، فيضطر أن يدفع هو ثمن الطعام ولكن بعد أن أشبعه البائع ضرباً وركلاً.(١٩٨)

وهذه المقامة تعتبر من المقامات الفكهة الساخرة، وتدخل في نطاق هزل الكلام الذي نوه اليه الحريرى في مقدمته، ومع ذلك فهى بلا شك مقامة تحمل مضموناً هادفاً أراد منه البديع أن ينبه إلى خطر البساطة وحسن الطوية والغفلة المفرطة خاصة إذا كان التعامل مع أناس لم يسبق التعامل معهم. فهذه السذاجة قد تجعل من أمثال هذا القروى لقمة سائغة للمحتالين والانتهازيين، وعرضة للتهكم والسخرية منهم والاستفادة من غفلتهم حتى ولو بوجبة طعام لا يدوم أثرها. وقد لا يعتبر البعض السخرية والتندر غرضاً أدبياً عند البديع ومع ذلك فهى في نفس الوقت تعتبر أداة نافعة للمؤلف الهجائى الناقد، وقد أشار بعض الباحثين إلى أهمية عنصر السخرية بقوله: "إن عنصر السخرية في فن المقامة في آخر الأمر هو ما جعل منها تلك الأداة القوية للنقد الشخصى والاجتماعى".(١٩٩)

لقد أجرى البديع سخريته وتندره بسذاجة هذا القروى المسكين على لسان راوية المحتال، وان كان لبديع أو الحريرى من بعده قد جعلا البطل أو الراوى يتندر ويسخر من مثل هذا القروى لسذاجته وغفلته عملاً بالمبدأ الانتهازى الذي يعنى أن الغاية تبرر الوسيلة. فإننا لا نعتقد أن كلاً منهما كان يدعوا إلى هذا المبدأ، وانما أرادا أن يقولا أن ذلك سمة المخادعين والمحتالين. وقد تبعهما الحريزى فى المقامة الحادية والعشرين ــ وهى تقريباً نفس المقامة البغدادية ــ إذ جعل راوية(٢٠٠)يستنكر ما فعله حيفر القينى بطل المقامة مع ذلك القروى المسكين الغافل وذلك بقوله: "وعندما سمعت حديث حيفر القينى، أدركت أنه فريد في نذالته، ولا مثيل له، وقلت .. أنك تخدع الناس بحلو حديثك .. وتخون كل غاد ورائح، وتفترس

المواطن والمستوطن[٢٠١] وعلى الرغم من هذا الاستنكار الذي أبداه الراوى للبطل إلا أن هذا البطل لم يعر الأمر أى اهتمام، ولم يغير من احتياله، بل برر فعلته هذه بأن الجميع خونه ولذلك فهو يخون الجميع، ويتعامل معهم بهذا المبدأ.[٢٠٢] وهكذا يلتقى بطل الحريزى "حيفر القينى" مع بطل أو راوى كل من البديع والحريرى في إقرار هذا المبدأ غير السوى الذي يدعوا إلى الانتهازية والغش، ومما لاشك فيه أن كتاب المقامات جميعاً لا يقرون هذا المبدأ، ولا يدعون إليه وإنما كان هدفهم التحذير وإعلان رفض السذاجة والغفلة عن طريق ذلك البطل الذي يعنى "أن الناس أغبياء حمقى، يسهل خداعهم، وابتزاز المال منهم، فلماذا يتعفف عن سلبهم أشيائهم ماداموا لا يحسنون حفظ هذه الأشياء".[٢٠٣] ويتكرر الاعلان عن هذا المبدأ في كثير من المقامات العبرية والعربية على حد سواء، وعلى اختلاف أهداف مضامينها.

وإذا كنا نعتبر أن عنصر الفكاهة والسخرية كان هدفاً ربما سعى إليه كتاب المقامات، وأعلنوا عنه في مقدمات مؤلفاتهم على نحو ما ظهر في هذه المقامة وفي غيرها. فإنه يحق لنا أن نتسائل هل من مقابل لهذه النظرة الساخرة المعلنة عن سذاجة وغفلة بسطاء القوم في القصة البيكاريسكية التي أمامنا؟ وحتى لا نحمل المؤلف تبعة هدف لم يسع إليه ويقصده في صلب عمله، وفي ثنايا سطوره. فإننا نقول إن هدف السخرية والتندر من هؤلاء البسطاء قد جاء في القصة عرضاً وفي صورة مقتضبة، وفي إيقاع سريع في ذلك المشهد التمثيلى.[٢٠٤] ـــ المتفق عليه مسبقاً ـــ والذي حدث في الكنيسة بين ذلك القس بائع الصكوك المزيفة، وبين الشرطى المساعد له في الخفاء، هذا المشهد التمثيلى أدى في النهاية إلى تصديق ما يدعيه هذا القس عن فاعلية صكوكه، وأدى ذلك بدوره إلى اقبال غير مسبوق من البسطاء والسذج والغافلين على شراء هذه الصكوك، وانتشار الخبر إلى القرى المجاورة حتى أن القس قد باع آلاف الصكوك دون أن يبذل أى مجهود في الترويج لها. ويصف لثريو هذه الحيلة البارعة التي وقع فيها هؤلاء البسطاء، واعترف أنه هو نفسه قد انخدع بها في البداية وذلك في عبارته التي يقول فيها: "ولما انتهت

الحيلة على أن اعترف بتواضع شأني شأن غيرى ـ أنني ذهلت، وصدقت أن الأمر كان حقاً، لكنى بعد ذلك حينما سمعت الضحكات والسخريات التي أطلقها سيدى والشرطى، فهمت أن كل شيء كان قد دبره سيدى واسع الحيلة، ورغم أننى كنت طفلاً، فقد استحسنت المزحة وقلت في نفسي: كم يعبث هؤلاء المازحون بالناس الأبرياء". [٢٠٥]

فهذه السخرية من هؤلاء الأبرياء، لم يكن الهدف منها رفض الغفلة بقدر ما هو السعى إلى المكسب المادى على حساب هؤلاء الأبرياء من الناس، وأن ما يبدو فيها من تهكم غير مقصود فى ذاته لم يكن هو ما سعى إليه لثريو بحديثه، وانما كان يحكي ليعطى صورة عن واقعه المرير، وأن ما قد يفهم من سخرية وفكاهة قد جاء عرضاً غير مقصود لذاته، أو لرفض السذاجة والغفلة على نحو ما كان فى المقامات . وبمعنى آخر لم يكن ذلك هدفاً صريحاً أو مكنياً سعى إليه مؤلف القصة الذى كان يعيش ويعبر عن واقعه الأليم.

ويصل بنا ذلك كله إلى أن نقول أن مضامين المقامات وأهدافها ومن واقع تنوع موضوعاتها كانت عديدة ومتنوعة، تعتمد بالدرجة الأولى على براعة أبطالها ورواتها فى الخديعة والاحتيال، إذ كانوا يتقمصون نماذج متفرقة من شرائح مجتمعاتهم، فتارة هم رجال دين يستغلون تعاليمه لأغراضهم، أو أطباء مدعين، أو معتدين شرسين وباعة أوراق وتمائم زائفة، أو أدوية وهمية لا وجود لها. وفى كل تلك الأدوار التمثيلية المتقنة والتى كانت تخدع حتى أقرب الناس إليهم، لم يكن هدفهم مجرد التكدى والتسول كما يعتقد البعض، وإنما كانوا نقاداً للصور السلبية المرفوضة فى المجتمع، وعيناً راصدة لأحوال مجتمعاتهم السلبية المرفوضة، وسيفاً مسلطاً على البخل والبخلاء، وخنجراً يغرسونه فى صدور المنحرفين والأدعياء. وكذلك كانت القصة البيكاريسكية ، ومن واقع ما أتيح عرضه تسير على نفس المنهج وإن لم تصل إلى درجة المقامات فى تناولها أكبر قدر من الطوائف الإجتماعية واقتصرت على فئة رجال الدين ومدعى النبل باعتبارهما محور أحداث

القصة كلها. مما يجعلنا نطمئن بداية إلى أن مؤلف هذه القصة قد تأثر إلى حد كبير بمؤلفى المقامات، وضمن فصول قصته بعض ما نراه فى مواضيع المقامات، وفى معالجته لموضوعات فصوله كان ينتهج نهج كتاب المقامات فى قيامها على مبدأ الاحتيال والتدليس، وإن اختلفت الأحداث وابتعد الزمان بين العملين، ولاشك أن هذا المؤلف اليهودى المتنصر كان يدرك تماماً ما هى المقامات، ومن هم مؤلفوها. فلم يجد بالتالى أى مشقة فى أن يتأثر بما كتبوه.ويصور بواقعية مجتمعه المطحون كما صوره كتاب المقامات من قبل.

وما دمنا فى معرض الحديث عن مدى تأثير الفكر المقامى فى القصة الأسبانية، فلابد أن نلقى نظرة على ذلك "الاستهلال" الذى كتبه المؤلف المجهول، وجعله بمثابة إفتتاحية للقصة، إذ ضمن هذا الاستهلال حديثه عن فضل الكتابة، ذاكراً واقعاً أدبياً لا مجال لإنكاره وهو أنه ليس من الضرورى أن كل ما يكتب لابد أن ينال استحسان الجميع، ويستشهد على ذلك بمقولة مفادها أنه لايوجد كتاب يخلو من شىء مفيد، حتى لو كان سيئاً، خصوصاً وأن الأذواق كلها ليست واحدة. وما يهمنا فى هذا الاستهلال فقرته الأخيرة التى يهدى فيها الكتاب إلى شخص لم يحدد اسمة، ولم يوضح سبب ذلك. فى هذه الفقرة الأخيرة يقول المؤلف على لسان لثريو: "لهذا أتوسل إليك سيدى أن تتفضل بقبول هذه الهدية المتواضعة، من يد من كان يود أن تكون هديته أثمن لو كانت قدرته تعادل رغبته، ولما كنت تطلب منى أن أكتب وأحكى قصتى، فقد رأيت أن الأفضل هو أن آخذها لا من وسطها. بل من بدايتها، حتى تعرف شخصى معرفة كاملة، وحتى يعلم أيضاً أولئك الذين ورثو أموالاً نبيلة أنهم لا يستحقون منها إلا القليل".(٢٠٦)هذا الاستهلال الذى تصدر القصة اعتبره بعض الباحثين رسالة موجهة من لثريو إلى شخصية كبيرة فى السلك الكنسى حيث قال :"وتأخذ شكل رسالة موجهة من البطل (لاثاريو دى تورمس) الذى يعمل دلالاً فى مدينة طليطلة إلى شخصية كبيرة مسئولة فى السلك الكنسى لم يفصح البطل

عنها، ولم يذكر اسمها وان كان قد أشار إلى مكانتها، وأهميتها من خلال العبارة التى يتوجه بها إلى تلك الشخصية "صاحب الفخامة".[٢٠٧]

غير أننا نرى أن هذا الاستهلال وما جاء فيه لا يقطع بأنه رسالة موجهة إلى هذه الشخصية الكبيرة وانما كان الشكل العام له يدل على أن المؤلف قد اتبع نهجاً وأسلوباً كان شائعاً عند مؤلفى العصر الوسيط وخاصة عند العرب، وتبعهم اليهود فى ذلك فى الفترة التى أعقبت عصر التدوين، وانتشار الكتابة وصناعة الورق فى بغداد. لقد تفرد مؤلفوا العرب بأسلوب مميز فى تقديمهم لمؤلفاتهم، يكاد أن يكون صورة مألوفة لدى الجميع، ولا يختلف سوى فى الألفاظ والعبارات دون المضمون العام، وإظهار مدى تمكن الكاتب من حصيلته اللغوية والأسلوبية، وما يبرع فيه من فنون البلاغة والبيان. وكان من أهم مظاهر هذا النمط من الكتابة تلك الافتتاحيات، أو الاستهلالات التى كان يصدر المؤلفون بها مؤلفاتهم حيث يعرض فيها موضوع كتابه، وأن ما دعاه إلى الكتابة فيه هو تلبيتة لإلحاح طلابه، أو تحقيقاً لرغبة بعض الفضلاء وذوى المكانة المرموقة فى مجتمعه[٢٠٨]. ونحن نعلم أن اليهود كانو يعيشون وسط المجتمع الإسلامى سواء فى المشرق العربى، أو الغرب الإسلامى فى الأندلس، وأن ما تركوه من انتاج فكرى يدل دلالة قاطعة على تأثرهم بالفكر العربى الإسلامى وبالمؤلفات العربية العديدة فى مختلف فروع العلم والمعرفة، وبالتالى فقد اتبعو نفس الأسلوب السائد لدى العرب، على نحو ما نجده فى افتتاحية سعديا الفيومى لتفسيره للتوراة الذى كتبه بما يسمى بالعربية اليهودية. وكان يطلق على هذه الافتتاحية إسماً عربياً وهو "صدر الكتاب" وفى هذه الافتتاحية يقول:"وانما رسمت هذا الكتاب لأن بعض الراغبين سألنى أن أفرد بسيط نص التوراة فى كتاب مفرد لا يشوبه شىء من كلام اللغة".[٢٠٩]

ولم يكن يهود المشرق العربى وحدهم من سلكوا هذا المسلك فى افتتاحيات مؤلفاتهم، بل كان يهود المغرب العربى الذين كانوا أكثر ارتباطاً بالفكر العربى والإسلامى، وأكثر تأثراً بأسلوب الكتابه العربية فى افتتاحيات وخواتم مؤلفاتهم

والأمثلة على ذلك كثيرة إذ لا يخلو مؤلف كتبه يهودى من مثـل هـذه الافتتاحيـة بأسلوبها ونسقها العربى ونعتقد أن المجال هنا لا يتسـع للخـوض فـى تفاصـيل ذلك،[٢١٠] وإنما نذكر فقط بعض الذين تأثروا بالمنهج العربى ونقلوه إلى كتبهم منهم: شيخ نحاة الأندلس اليهود وهو "أبو الوليد مروان بن جناح القرطبى" فـى مختلـف كتبه ورسائله، وكذلك بحيا بن يوسف بن فاقودة فى افتتاحية كتابه الوحيد المعروف باسم "الهداية إلى فرائض القلوب" وأبو عمران موسـى بـن عـزرا فـى كتـاب المحاضرة والمذاكرة.

وبالنظر فى أسلوب كتابة الاستهلال فى القصة الأسبانية فإننا نجده هـو نفسـه الاسلوب الذى كان يسير عليه يهود الأندلس فى العصر الوسيط، الذين نقلـوه عـن الأسلوب العربى. فالمؤلف المجهول يهدى الكتاب لهذه الشخصية، ذاكراً أن ما جاء فى هذ الكتاب كان رداً على سابق طلب من هذه الشخصية لكى يحكى قصته، وهذا يعنى أن المؤلف كان قد تأثر بالأسلوب العربى المتعارف عليه فى حينه. وهذا فـى حد ذاته يعتبر إضافة أخرى تبرهن على هويته اليهودية المستترة، أو بمعنى آخـر الذى تعمد سترها خشية التنكيل به إذا ما عرف عنه استمرار تمسكه بيهوديته التـى ربما تحول عنها تحت ضغط ظروف العصر الذى كان يعيش فيه. وهـذا بـدوره يجعلنا بالتالى نقف إلى جوار أولئك الذين أعلنو رأيهم من قبل بوجود أثر للمقامـات ومؤلفيها فى القصة البيكاريسكية. ونود أن نقول أنه من الثابت أن هؤلاء البـاحثين الذين تبنوا الافصاح عن هذا الأثر لم يكونوا جميعاً من الباحثين العرب الذين ربمـا يتطرق الشك إليهم فى تحيزهم لتراثهم وفكرهم، وأن ما ذكروه قد نبع من انتمـائهم لعروبتهم من ناحية واعتزازهم بحضارتهم الرائدة والتى نرى أن من ينكر فضـلها ليس إلا جاحد مغالط، فقد ساهمت هذه الحضارة بدور كبير فى ارتقاء وتطور الفكر الأوربى ما زالت آثاره باقية إلى اليوم.

وإذا كنا نقترب من اسدال ستار البحث فى قضية التأثر والتأثير بين تلك الفنـون الأدبية الثلاثة ونعنى بذلك كل من المقامات العربية، والعبرية والقصـة الأسـبانية:

وعلاقة كل من هذه الفنون بالآخر ومدى تلاقيها. فإنه يحق لنا أن نعرض لبعض ما جاء فى ثنايا ما كتبه الباحثون وخاصة الاجانب وكذلك الباحثون اليهود، وذلك لاعتقادنا أن هؤلاء قد لايهتمون بمناصرة الفكر العربى وأثره فى الآداب الأوربية أو يتحيزون له، إذ أنهم انما يقررون واقعاً لمسوه فى نصوص كل من المقامات والقصة. تلك النصوص التى تؤكد تأثر اللاحق بالسابق.

ففى معرض الحديث عن إحدى المقامات العبرية وهى المقامة "الحادية والعشرون"[211]يعلق الباحث اليهودى على الضحايا من القرويين، موضحاً مدى التشابه بين ما حدث لهذا القروى الطيب، وبين ما قد يكون فى القصة الأسبانيةبقوله : " والجدير بالذكر أنه فى الأدب البيكاريسكى يظهر الضحايا فى هذا الأدب من القرويين البسطاء"[212]وإن كان ضحايا الاحتيال فى المقامات لم يقتصر على القرويين البسطاء فقط، بل تعدى أبطال المقامات فى احتيالهم حدود هؤلاء حيث احتالوا على كثيرين من ذوى المكانة الاجتماعية المرموقة كالولاة والقضاة وغيرهما. وإذاكان هذا الباحث اليهودى قد أعلن عن التقاء المقامة والقصة فى الاحتيال على البسطاء وخداعهم. فقد كان لباحث يهودى آخر وجهة نظر فى هذا الالتقاء حيث أرجع هذا التشابه إلى الأساس الأدبى والأخلاقى فى العملين بقوله: "أن هناك تشابهاً معيناً وقائماً بينها (أى بين المقامات) وبين الرواية البيكاريسكية فى الأندلس المسيحية والتى ازدهرت فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وأصبح لها مقلدون فى أوربا الغربية. والعامل المشترك بين تلك الرواية البكاريسكية والمقامات[213]التى أمامنا هو فى الأساس الأدبى الأخلاقى فى النوعين".[214]

لقد كان التراث الفكرى العربى والاسلامى دائماً منارة مشعة قدم إلى سوق الانسانية العديد من ألوان الفكر الإنسانى، وأضاف إلى حضارة الإنسان الكثير من المنجزات والقيم مما جعله دائماً محط أنظار المفكرين فحرصوا على نقله إلى لغاتهم المختلفة للاستفادة من مضامينه فى إنتاجهم الفكرى، وبصفة خاصة عند أولئك الذين تعايشوا معه عن قرب فى مواطنه، وتعرفوا عليه فى الأندلس. وجاء

بعدهم باحثون اعترفوا بالفضل لأصحابه على نحو ما نجد في كتاب "تراث الاسلام"[٢١٥] فيما يتعلق بالعلاقة الحضارية بالأدب الأسباني، وما أسهمت به الحضارة العربية، والبيئة العربية أيضاً التي ظهر فيها الأدب الأسباني حيث جاء فيه: "فلقد ولد الأدب الأسباني، وكذلك جميع آداب اللغات الأيبيرية ذات الأصل الروماني في القرون التي شهدت الوجود العربي في شبه الجزيرة ، واستقى ذلك الأدب منه أفكاراً ونقاط إنطلاق، وشكلاً وصنعة".[٢١٦] ثم يعود الباحث مرة أخرى ليكون أكثر تحديداً فيما يتعلق بتأثر الأدب الأسباني بالتراث العربي، ومن خلال المصادر العربية عندما يعلن أن "القصص الأسباني، وأدب الأقوال المأثورة الشهير منذ القرن الثالث عشر حتى عصر النهضة، وحتى بعد ذلك هو في معظمه من أصل عربي، أو على الأقل مشتق من خلال المصادر العربية".[٢١٧]

لا شك أن ما جاء في هذه العبارات لم يكن سقطة قلم وقع فيها صاحبها. ولم يكن ذلك تحيزاً لفكر عن غير وعي وإدراك به، وإنما جاء بعد دراسة لواقع هذا الفكر وما تحمله مضامينه وما لمسه من آثاره. كما لم يكن الباحث أول من طلع علينا بهذا الرأي ولكنه كان يواصل مسيرة فكرية خاضها غيره كثيرون من قبله من الذين أعلنوا عن عظمة الوجود الفكري والحضاري العربي وما أضافه هذا الفكر إلى سوق الأدب الأوربي وخاصة الأدب الأسباني في فنه القصصي والروائي. لقد سبقه إلى ذلك "هـ.أ.ر. جب H.A.R.Gibb" فيما كتبه في فصل الأدب في الكتاب الأول الذي يحمل نفس عنوان "تراث الإسلام". حيث يثير الباحث قضية التشابه بين الرواية البيكاريسكية والمقامات بقوله: "وثمة أوجه شبه خاصة بين الروايات البيكاريسكية في الأدب الأسباني وبين المقامات في الأدب العربي. وإلى هذا نستطيع القول بأن المقامة العربية قد وجدت من يقلدها من اليهود الأسبان"[٢١٨] ويحق لنا أن نتوقف لحظة عند الجزء الأخير من هذه العبارة والتي يذكر فيها أن هناك من اليهود الأسبان من قلد المقامات العربية. فهذه العبارة قد

توحى بأن الباحث يعنى الحريزى اليهودى بما كتبه من مقامات عبرية على نسق مقامات الحريرى العربية. غير أننا نرى أنه لم يكن بذلك يعنى الحريزى بهذا التقليد بل كان يعنى مؤلف القصة البيكاريسكية، وانه كان يهودياً أسبانياً عرف المقامات العربية، وتأثر بموضوعاتها ومسلك أبطالها وأنه بهويته اليهودية التى أشار إليها لابد وأن يكون قد عرف هذه المقامات إما بلغتها الأصلية أو على الأقل بترجمتها العبرية. وربما يعزز من هذا الذى ذهبنا إليه من أن الباحث لا يقصد الحريزى أن فن القصة أو الرواية الأسبانية التى أشار إليها لم يكن قد ظهر فى عصر الحريزى الذى عاش فى القرن الثانى عشر وأوائل الثالث عشر بينما لم تعرف القصة البيكاريسكية إلا بعد ذلك بقرنين على الأقل . وتلك إضافة نضيفها إلى ما سبق ذكره عن أن المؤلف للقصة كان يهودياً يعرف العبرية وربما العربية أيضاً.

ساهم مؤلفو كتابىّ "تراث الاسلام" فى وضع نقاط عديدة فوق الحروف فيما ذهبوا إليه من آراء تزيد من التأكيد بتواجد فعال ومؤثر للفكر العربى الذى عرفته ساحات الفكر الأوربى المختلفة عن طريق نقله وترجمته إلى لغات مختلفة، وتنقله بين دوائر أدبية متعددة بسرعة لفتت الأنظار، وأثارت الانتباه إلى تفوقه وشموليته وقوة تأثيره. وقد دفع ذلك بعض المستشرقين إلى أن يعبر عن دهشته من انتشار هذا الفكر بصورة غير مسبوقة فى العصور الوسطى. لقد عبر المستشرق الفرنسى رينان عن ذلك بقوله: "أن الأدب فى العصور الوسطى كان ينتقل بسرعة تدعونا إلى الدهشة. فلا نستطيع اليوم أن نجد لها تفسيراً ".[٢١٩] ويتخيل الدكتور على الراعى تفسيراً لتلك السرعة المدهشة التى عناها هذا المستشرق فيما ذكره عن أشكال الأدب العربى المختلفة التى كانت تنتقل بين الشعوب المختلفة إبان العصر الوسيط دون أن تصطدم بأى عائق يوقف مسيرتها فيقول إن "الأشعار والأغانى، والحكايات كانت تنبت لها أقدام غير مرئية تمشى بها أو تعدو حتى تبلغ أشد البلاد بعداً عن موطنها الأصلى. وعبر هذه الدروب التى لا ترسمها خريطة، ولا يقف فى طريقها حدود، عرف الأوربيون ــ الأسبان خاصة ــ ألواناً بعينها من آداب

الشرق، وأدب العرب . عرفوا المقامة والحكاية والشعر المغنى. عرفوا كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة".[٢٢٠]

إن ما أبداه المستشرق الفرنسى من دهشة، وما تخيله الدكتور الراعى من تفسير يدعونا إلى طرح تساؤل فحواه كيف عرف الأوربيون خاصة الأسبان منهم كل هذه الألوان الإبداعية المشرقية، ومع ذلك ينكر البعض أن يكون مؤلف القصة الأسبانية قد عرف المقامات أو حتى ترجمتها؟ . وبعيداً عن المساجلات والمناظرات فإننا نود أن نقول أن هذه المقامات بتعدد موضوعاتها، وتفرع أهداف مضامينها كانت سجلاً وافياً قص وحكى عن العديد من الطوائف الاجتماعية التى عاشت فى عصرها. حكت عن أولئك الذى يفترض فيهم الصدق والاستقامة، وعن الذين يفترض فيهم الفضيلة والعفاف ولم يراعوا ذلك وحادوا عن الطريق السوى. كما حكت أيضاً عن المنبوذين والخارجين عن الموضوعات طبقاً لتعبير الدكتور الراعى. ولم تتهاون أو تنسى التعبير عن أولئك المطحونين والكادحين وصورت ما يعانيه البعض من شراسة الظلم فى قهر النفس البشرية حتى جعل البعض من هؤلاء يحتمون فى دروب الاحتيال والخديعة، وأوصل البعض منهم إلى رذيلة السرقة والقتل. هكذا كانت المقامات التى ينكر البعض آثارها فى القصة البيكاريسكية التى نشهد فيها تلك الألوان التعسفية التى عبرت عنها المقامات من قبل.

إن أصحاب المقامات قد أرسوا فى مقاماتهم تلك الأسس التى سادت بعد ذلك فيما نتعارف عليه باسم الأدب الاحتيالى الذى عرفته آداب أخرى عن طريق هذه المقامات وأبطالها. لقد تعددت أهداف المقامات ومن بينها أن مؤلفيها عمدوا إلى القول بان احتيال أبطالهم وبالرغم من أنه مرفوض اجتماعياً ودينياً وأخلاقياً إلا أنه فى نفس الوقت كان يعنى دعوة خفية إلى "ثورة ضد الظلم، ومحاولة لكيل الصاع بالصاع، ودعوة إلى أن ينصلح حال المجتمع حتى ينصلح حال المجتمعين، وهو سخرية من الزيف الإجتماعى، والنفاق، والتشدق بالشرف والتمسك بشكل الاحترام لاخفاء الانهيار الخلقى للشرفاء المحترمين".[٢٢١]فهل خرجت أحداث القصة

البياكريسكية الأولى عن هذا الاطار الذى تعنيه مضامين المقامات وان كانت أقل شمولية فى الحديث عن طوائف المجتمع من المقامات.

إن مؤلفى المقامات العربية قد فتحوا باب الأدب الاحتيالى وأعلنوه، وتركوا لأصحاب الآداب الأخرى ومفكريها حرية الولوج إلى هذا الأدب بالأسلوب الذى يتفق معها. ولم يتحرج أصحاب الأقلام أن يأخذوا هذا اللون الأدبى عن أصحابه العرب. أخذه يهوذا الحريزى مرتين الأولى عندما قام بترجمة مقامات الحريرى العربية بعد أن حاول أن يلبسها الثوب اليهودى، ومرة اخرى عندما نسج على منوالها وبنفس أسسها مقاماته العبرية ولم يتورع فى أخذ مقامات عربية بنصها وأودعها هذه المقامات موهماً القارىء أنها من ابداعاته، وعن الحريزى صاغ عمانوئيل الرومى فى إيطاليا مقاماته المعروفة. ثم جاء مؤلف القصة البيكاريسكية الأولى فسار على نفس الدرب فأخذ فنون الاحتيال وأساليبه بما يتفق مع أحداث القصة، ويتناسب مع النماذج البشرية التى تتصارع فيها وجعل من بطلها وراويها صورة من أبى الفتح الاسكندرى عند البديع، وأبى زيد السروجى عند الحريرى وكذلك حيفر القينى فى المقامات العبرية وان كنا نرى أن بطل القصة الاسبانية لم يرق فنياً وفكرياً إلى مصاف أبطال المقامات العربية والعبرية فى مسيرته وتعامله مع من احتال عليهم. وقد يعزر مؤلف القصة الأسبانية فى ذلك نظراً لأنها كانت المحاولة الأولى.

ومع اننا قد لاحظنا أن بطل الحريرى قد توقف فى اخريات مسيرته عن ممارسة الاحتيال والغش على نحو ما قد يفهم من آخر مقاماته وهى المقامة الخمسون إلا أن الأمر يختلف فى القصة حيث نجد أن مؤلف القصة لم يشأ أن يجعل بطلها يقلع عن هذا السلوك. حيث جعل لثريو قد استساغ أساليب الخداع والتدليس أو لعل ظروف حياته دفعته إلى استساغة الاحتيال، ومن هنا فمحتال القصة لم يتوقف عن ممارسته لأساليب الاحتيال، ولكنه نحى به منحى آخر. فهو عندما لم يجد من يحتال عليهم وقرر أن يستقر تحت رعاية رئيس الأساقفة كان فى

حقيقة الأمر يحتال على ذاته ويخدعها إذ أوهمها بسعادته مع سيده هذا الذى أنعم عليه وزوجه من خادمته، وتقبل لثريو هذه الزيجة رغم سابق معرفته بما تلوكه الألسنة حولها، ومع هذا أصمّ أذنيه، ولم يتقبل سماع ما يقال عن هذه الزوجة حتى لا يعرض نفسه لغضب سيده من ناحية، وفقد ما كان ينعم به عليه وعلى زوجته من ناحية أخرى . فما كان منه إلا أن أظهر الاقتناع بما نصحه به سيده بأن لا يهتم بما يقوله الناس عن هذه الزوجة، ولا يقلق لما يشاع حولها وحول علاقتها بهذا السيد، وهذه النصيحة من سيده حرصاً منه على صالح لثريو حتى يحتفظ بما يعود عليه من فائدة.

ويبدوا أن لثريو كان مقتنعاً بما يدور حوله من أقوال عن زوجته على الرغم من أن ظاهره يوهم بأنه غير مكترس لما يقال. لقد تنازعه صراع داخلى بين أن يستجيب لما يسمع من أقوال، ويحسم أمره ويتخلى عن تلك الزوجة إلى غير رجعة، ويضحى براحته، ويفقد مصدراً للكسب المادى قد لا تتاح له الفرصة أن يحصل على مثله بعد ذلك خاصة وأن مسيرة حياته السابقة قد جعلته يدرك أنه ليس من السهل العيش فى ظل المبادىء الأخلاقية. نقول أنه كان نهباً لهذا الصراع. ومع ذلك قرر أن لا يلتفت إلى ما يقال عن تلك العلاقة المستمرة بين الزوجة وبين السيد رئيس الأساقفة، أو هكذا أوهم نفسه. ولقد عبّر لثريو بنفسه عن هذا الصراع الداخلى، واقتناعه إلى حد كبير بما يدور بين الناس والذى كان يسمعه حتى من أصدقائه حيث قال: "يقولون ما لست أدرى، أو بالأحرى ما أعرفه جيداً ..".[٢٢٢] صراع نفسى مرير عاشه لثريو بين الإنكار لما يقال أوالاعتراف به اعترافاً كاملاً، وبالرغم من ذلك قبل هذا الوضع المشين ورضى به محتالاً على نفسه، خادعاً لها وذلك كله حتى لا يفقدها ما سيعود عليها من فائدة. إن لثريو قد جعل نفسه نهباً للشكوك والأوهام، وبالرغم من قناعته واعترافه بعلمه بما يشيعه الناس عن زوجته، إلا أنه مع ذلك قد أغفل رد الفعل الاخلاقى فى مثل هذه المواقف، فقبل ما لم يكن

عليه أن يقبله، تماماً كما كان الحريرى يجعل من بطل مقاماته محتالاً أفاقاً مع علمه أن ذلك يتنافى مع الأخلاق.

ومرة ثانية يعود لثريو ليقول ما يؤكد يقينه بما يشاع عن زوجته، وما بينها وبين مخدومها من علاقة أنكرها الناس وحذروا الزوج من عاقبتها. وفى رده على نصيحة سيده رئيس الأساقفة بأن لا يعير أقوال الناس اهتماماً وأن عليه فقط الاهتمام بما سيحصل عليه من فائدة إذا ما جعل الأمر يستمر على ما هو عليه، وفى صيغة يبدو فيها التهكم قال لثريو لسيده "لقد قررت أن أكون فى صحبة أهل الخير. صحيح إن بعض أصدقائى أكدوا لى ثلاث مرات أن زوجتى قبل أن أقترن بها، ولدت ثلاث مرات. وأقدم احتراماتى لسيادتك".(٢٢٣)فهذا اعتراف صريح منه يؤكد علمه بما يدور من حوله وبما يمس زوجته، ساقه لثريو بلجة تهكمية ساخرة من نصيحة رئيس الأساقفة الذى جعله من أهل الخير الذين قرر أن يكون فى صحبتهم. مذكراً إياه بأن هذه الزوجة سبق أن ولدت ثلاث مرات قبل أن يتزوجها فالأمر واقع ملموس، وليس بأقاويل يرسلها الناس كما أوهمه سيده. ولمزيد من التهكم على هذا السيد قدم لثريو له احتراماته وكأنما أراد أن يقول له لا داعى لإطالة الحديث فالأمور واضحة.

لقد تعودنا من لثريو طوال أحداث القصة الاحتيال والخداع لأولئك الذين كانوا يحتالون على البسطاء من الناس، وقد اضطر إلى ذلك لأن هؤلاء المحتالين كانوا يحرمونه من أبسط حقوقه عليهم، حرموه من أقل ما يحتاج إليه من لقمة العيش، واستمر فى خداعهم وتفنن فى تدليسه عليهم فما كاد ينتهى من حيله حتى يزاول اخرى أملاً فى الخروج منها بمكسب ومغنم حتى ولو كان ذلك كسرة خبز تسد جوعه المستمر. فاحتيال لثريو على مثل هؤلاء كان بهدف الحفاظ على حياته ومعيشته سواء كان الاحتيال يحمل فى طياته الانتقام من سادته أو غير ذلك.(٢٢٤) وعندما بدأت ظروف معيشته فى التحسن ولم يكن مضطراً إلى أن يحتال على الناس ويخدعهم ليجد ما يقتات به ويحفظ عليه حياته لم يجد أمامه سوى ذاته .

ولظروف لم يفصح عنها مؤلف القصة تفصيلاً أوهم لثريو نفسه وخدعها واحتال عليها لا لمجرد رغيف خبز أو قطرة نبيذ كما كان يفعل مع الأعمى والقسيس، وانما للحفاظ على معيشة قد تبدو سهلة سيوفرها له سيده وسيد زوجته. وذلك ما جعلنا نقول إنه إذا كان الاحتيال عند الحريرى قد توقف فى آخر مقاماته ، غير أنه لم يتوقف فى القصة الأسبانية.

وقبل أن نضع الأقلام ايذاناً بفراغ الحديث نود أن نذكر بأننا إذا كنا قد استعنا هنا ببعض آراء ونظريات لبعض الباحثين على اختلاف هوياتهم وتوجهاتهم، فلا يعنى ذلك أن هؤلاء هم وحدهم فى الساحة البحثية الذين عرفوا عظمة الفن المقامى العربى، ولمسوا أثره فى الآداب العالمية الأخرى بعد ذلك بداية من ظهور الأدب البكاريسكى أو أدب الشطار كما يسميه البعض، فالساحة الأدبية والبحثية لم تتوقف عن اقتفاء ما قد يكون للفكر العربى عامة ، وفكر أصحاب المقامات ومبدعيها بصفة خاصة من أثر أو تشابه مع فنون أخرى مما يضيف إلى هذا الفكر قدراً من العظمة والسمو لاينكر على الاطلاق، فقد تركت المقامات العربية بصمتها واضحة قوية على المقامات العبرية حتى كادت أن تكون صور واقعية منها، وعن طريق الترجمة العبرية لمقامات الحريرى العربى ومن مضامينها ومضامين المقامات العبرية قام الأدب البيكاريسكى، وصدق القائل: "لم يؤثر فن المقامة فى الأدب الأندلسى فحسب بل أثر أيضاً عن طريقه فى الأدب الأسبانى العبرى وربما المسيحى كذلك ، وهناك من العرب والمستشرقين الأسبان من أثبت بدراسته هذا التأثير".(٢٢٥)ونحن بدورنا لا نملك إلا أن نعترف عن قناعة بعظمة هذا الفكر العربى الأصيل، وبعظمة مبدعيه الأوائل، ومن بينهم من أبدعوا تلك المقامات كما نعترف بمقدرة أولئك الذين تفهموا هذا الفكر المقامى وتمكنوا من أن يحذوا حذوه ويأخذوا عنه .

هوامش
المبحث الثانى

١ــ قصص البيكاريسك أو القصة البيكاريسكية مصطلح يطلق على هذا النوع من القصص المدون باللغة الأسبانية، والذى نشأ فى غضون القرنين السادس عشر والسابع عشر فى أسبانيا. وقد ذكر بعض الباحثين والنقاد أن هذا المصطلح يصعب ترجمته إلى اللغة العربية بدقة، وان كان من الممكن أن يكون أقرب ما يقابله من مصطلحات فى العربية ما يسمى بقصص الشطار أو الصعاليك. وقصص البيكاريسكا الأسبانية la picarsca سميت بذلك نسبة إلى بطلها الذى يطلق عليه لفظ picaro والبيكارو هو الشخص الوضيع الأصل، عديم الشرف والحياء، الداهية الماكر والمخادع، والذى وصف بأنه يمارس أعمالاً وضيعة مثل التسول، والسرقة والخدمة عند علية القوم، كما أنه كان يعيش حياة قاسية تتسم بالشقاء والمعاناه. ونظراً لتعذر نقل المصطلح بدقة إلى العربية فقد رأى بعض الباحثين أنه من الأفضل الابقاء عليه كما هو، ويعللون ذلك بأنه ربما توجد بعض الفروق المعينة بين مفهوم البيكاريسك الأسبانى، وبين مفهوم الشطار العربى .

ولمزيد من التفاصيل حول هذا الفن الأسبانى يمكن الرجوع إلى :

أ ــ دكتور محمود مكى بالاشتراك مع دكتوره سهير القلماوى: أثر العرب والاسلام فى النهضة الأوربية. فصل الأدب. ص ٩١. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٠.

ب ــ محمد رجب النجار: حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى ص٤١٤ــ ٤١٥. سلسلة عالم المعرفة. العدد ٤٥ سبتمبر سنة ١٩٧٠. الكويت.

ج ــ د. على عبد الرؤوف البمبى: المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبانية. دراسة مقارنة. هامش رقم ٥. ص ١٢٢. كتاب الرياض. العدد ٤٨ سنة ٩٩٨.

٢ــ ول ديوارنت: قصة الحضارة. الجزء الثانى من المجلد السادس ص ٦٤ ترجمة محمد بدران وآخرين. نشر الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية سنة ١٩٦٩.

٣ــ ول ديورانت . المصدر السابق صــ ١٠٦.

٤ــ والجدير بالذكر أن الطبعات الأولى من هذه القصة ظهرت عام ١٥٥٤م أى فى بداية النصف الثانى من القرن السادس عشر. وقد لاقت القصة رواجا كبيراً واقبالاً عليها سواء كان ذلك فى أسبانيا نفسها أو خارجها. ولعل مجهولية المؤلف لهذه القصة كان من العوامل التى ساعدت على انتشارها، يضاف إلى ذلك أنها تعبر بواقعية حديثة عن المضمون الاجتماعى السائد فى ذلك الوقت، والذى كان ينزع إلى نقد الصور السلبية الكثيرة التى تفشت فى المجتمع. ويذكر بعض الباحثين أنه نظراً للمضامين الخطيرة التى عليها القصة، فقد أصدرت محاكم التفتيش أمراً بتحريم طباعتها أو تداولها وذلك عام ١٥٥٩م أى بعد حوالى خمس سنوات فقط من ظهورها، وفى عام ١٥٧٣م صرحت بإعادة طباعتها مرة أخرى بعد أن أجريت فيها بعض التعديلات، وحذفت أجزاء منها.

أنظر:

أ ــ دكتور عبد الرحمن بدوى : حياة لثريو دى تورمس. ترجمة عن الاسبانية وقدم له . الكويت . ١٩٧٦.

ب ــ د. على عبد الرؤوف البمبى. المصدر السابق صــ ٥٥

5-Diccionario De langua Espanalo.Real Academia Espanola. Espasa. Celpe, Madrid . 1992. p.1019.

٦ــــ דן פגיס: חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה. עמ"200. בית כתר ירושלים בס"ם. 1976.

7-Allorg, Juan luis; Historia De la Literatura Espanola, V.I.p.751,Gradas 1992.

٨ــ دكتور محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن. صــ ٢٠٨ وما بعدها.

دار العودة . بيروت . ١٩٦٢.

٩ــ د.عبد الرحمن بدوى: حياة لثريو دى تورمس. المقدمة. ص٧. الكويت ١٩٧٦.

١٠ــ المصدر السابق . ص ٧ .

١١ــ وقد ذكر الدكتور لطفى عبد البديع فى محاولة منه للربط بين مقامات الحريرى وبين بطل هذه القصة قوله وقد لاحظ كثير من الباحثين ما هنالك من أوجه الشبه القوى بين المقامات التى وضعها الحريرى وبين القصة التى تصور حياة الصعاليك، فأبو زيد

السروجي بطل مقامات الحريزى يمكن أن يعد طليعة لبطل القصة التي وضعها الكاتب الأسباني "ماثيو اليمان" إذ أن كل من البطلين مثال حي للصعلكة وحياة الأفاقين. وان كان هناك من الباحثين من أنكر هذا الربط الذى ذهب إليه الدكتور لطفى عبد البديع واعتبر ذلك مجرد ترديد لآراء لم تقم الأدلة عليها.

أنظر فى ذلك :

د. لطفى عبد البديع: الاسلام فى أسبانيا. ص ١٣٥. الطبعة الثانية. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. ١٩٦٩م.

12- Diccionario De la langua Espanola Ibid.

وهنا أود أن أعلن اننى لست متخصصاً فى اللغة الأسبانية، وأن المصادر المذكورة هنا عن اللغة الأسبانية والأدب الأسبانى كان الفضل فى الاستعانة بها والأخذ عنها للأخوة الزملاء فى قسم اللغة الأسبانية بكلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر لذلك وجب نسب الفضل إلى أهله.

13- Allorg, Juan luis: Historia De la literatura Espanola, v.2.p. 455. Grades 1992.

14- IBID.P.455.

١٥ــ لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة يمكن الاستعانة بكتاب:

د. على عبد الرؤوف البمبى : المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبانية. ص ٥٥ ــ ٦٥. كتاب الرياض . العدد ٤٨ . ١٩٩٧.

١٦ــ هذا العنوان طبقاً للترجمة العربية التى قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوى ونشرت عام ١٩٧٦ وهناك ترجمة أخرى للعنوان جاء فى ثنايا كتاب الدكتور على البمبى بزيادة طفيفة بحيث أصبح العنوان "حياة لاثاريو دى تورمس، وحظوظه ومحنه".

أنظر:

د. على عبد الرؤوف البمبى: المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبان ص ٦٤. كتاب الرياض . ١٩٩٧

١٧ــ وتلك سمة واضحة من سمات أغلبية أبطال المقامات عربية كانت أم عبرية ولنا عود إلى تفصيل ذلك عند الحديث عن علاقة القصة بالمقامة.

١٨ـ أنظر: ص ٤٣ من الترجمة العربية للدكتور عبد الرحمن بدوى .

١٩ـ الترجمة العربية ص ٥٥ للدكتور عبد الرحمن بدوى .

٢٠ـ نفس المرجع والصفحة.

وهذه العبارة فى فحواها لا تخرج عن مضمون بيت الشعر العربى الذى يقول فيه الشاعر :

والمستجير بعمرو عند كربته ... كالمستجير من الرمضاء بالنار

وهناك صياغة أخرى لهذه العبارة ذكرها الدكتور على البمبى فى كتابة نصها "لقد فررت من الرعد لأقع فى قبضة الاعصار".

والمغزى المستفاد من العبارتين وبيت الشعر العربى واحد وهو أن لثريو كان يعتقد أنه قد تخلص من براثن الأعمى وبخله ومكره، وأن وضعه مع ذلك القسيس سيكون أفضل حالاً إلا أنه فوجىء بأن الأمر أشد قسوة مما كان عليه مع الأعمى ولذلك قال عبارته.

أنظر :

دكتور على البمبى . نفس المصدر ص ٧١.

٢١ـ د. عبد الرحمن بدوى . نفس المرجع ص ٥٦.

٢٢ ـ المصدر السابق ص ٥٧.

٢٣ـ دكتور عبد الرحمن بدوى . نفس المصدر ص ٩٥ .

ويضرب أمثلة لتلك الحيل التى كان يسلكها مروج صكوك الغفران منها أنه كان يقوم برشوة القسيس فى القرية التى ينزل فيها مروجاً لصكوكه ورشوة رجال الكهنوت ببعض الأشياء الصغيرة التى لا قيمة لها مثل زوج من الليمون أو البرتقال أو الخوخ، وذلك لكى يستميلهم إلى جانبه ويكتسب رضاهم فيساعدونه فى تجارته هذه بأية وسيلة من الوسائل.

٢٤ـ دكتور عبد الرحمن بدوى. نفس المصدر ص ١٠٣.

٢٥ـ نفس المصدر ص ١٠٥.

٢٦ـ دكتور عبد الرحمن بدوى. نفس المصدر .

٢٧ـ يمكن الرجوع إلى الصفحات من ١٠ـ ١٤ من مقدمة المترجم للقصة للوقوف على العديد من الآراء حول مجهولية المؤلف .

٢٨ ـ ص ١٣ من مقدمة المترجم

والجدير بالذكر أن باحثاً متخصصاً فى الأدب الأسبانى قد أورد فى مؤلفه بعضاً من تلك الآراء التى ظهرت فى محاولة للتعرف على مؤلف القصة فقال: "ودارسو الكتاب حاولوا فى العصور المختلفة نسبته إلى مؤلف بعينه: ففى القديم حاول البعض نسبته إلى جماعة من اللاهوتيين تابعة لمجمع ترنتو، أو إلى عصابة من ستة صعاليك. والنقد الحديث حاول نسبته إلى الراهب خوان دى أورتيجا ...أو إلى مسيحى مرتد عن اليهودية .

أنظر :

د. على البمبى : المصدر السابق ص ٨٩ وما بعدها .

٢٩ـ يقول لثريو دى تورمس فى بداية الفصل الثالث، وبعد أن شفى من آلامه التى سببها له سيده القسيس عندما اكتشف خدعته باصطناع مفتاح لصندوق الخبز ، وبسبب تلك الألام حاول بعض خيار الناس أن يخففوا عنه حتى استرد عافيته وعند ذلك طالبوه بأن يبحث له عن سيد آخر يعمل فى خدمته فقال لثريو عبارته التى أشار إليها كاسترو "لكن أين لى بهذا السيد؟ هكذا كنت أُجيب فى نفسى، اللهم إلا أن قيض الله لى واحداً مخصوصاً. كما خلق العالم" .

٣٠ـ الترجمة العربية ص ١٣.

٣١ـ د. عبد الرحمن بدوى: دور العرب فى تكوين الفكر الأوربى. ص ٤٣. سلسلة مكتبة الأسرة. الاعمال الفكرية. سنة ٢٠٠٤. القاهرة.

٣٢ـ دى لاسى اوليرى: الفكر العربى ومركزه فى التاريخ. نقله إلى العربية وعلق عليه اسماعيل البيطار، دار الكتاب اللبنانى. بيروت. سنة ١٩٧٢.

وفى الفصلين العاشر والحادى عشر يذكر المؤلف العديد من المؤلفات الفلسفية العربية التى تم ترجمتها إلى اللاتينية وغيرها من اللغات وكان لها أثرها فى تطوير العقلية الفلسفية الأوربية بعد ذلك .

٣٣ـ لعل من أفضل ما قيل حول تأثر دانتى بالتأثيرات الإسلامية فى مؤلفة ما أعلنه المستشرق الأسبانى الشهير آسين بلاثيوس (١٨٧١ـ١٩٤٤م) عن الدور الكبير لتراث العرب العظيم وهو يعتبر صاحب أول دراسة عن تأثير بعض المصادر الإسلامية مثل رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى، وكذلك قصة المعراج على الكوميديا الإلهية. ويصف الدكتور عبد الرحمن بدوى هذا الموقف لآسين بلاثيوس بقوله: "كانت قنبلة هائلة تلك التى ألقاها المستشرق الأسبانى العظيم آسين بلاثيوس وهو يلقى خطاب استقباله فى الأكاديمية الملكية الأسبانية فى جلسة ٢٦ يناير ١٩١٩ لما أعلن أن دانته فى الكوميديا الإلهية قد تأثر بالإسلام تأثراً عميقاً واسع المدى يتغلغل حتى فى تفاصيل تصويره للجحيم والجنة إذ تبين له أن ثمة مشابهات وثيقة بين ما ورد فى بعض الكتب الإسلامية عن معراج النبى (صلعم) وما فى رسالة الغفران للمعرى، وبعض كتب محى الدين بن عربى من ناحية وبين ما ورد فى الكوميديا الإلهية..."

ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى :

١ـ د. عبد الرحمن بدوى: دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى ص٦٥ وما بعدها.

٢ـ د. لوثى لوبيث بارالت : أثر الثقافة العربية فى الأدب الأسباني ترجمة :د. حامد يوسف أبو أحمد ود. على عبد الرؤوف البمبى الجزء الأول ـ التقديم والفصل الأول، كتاب الرياض، العدد ٥٤، يونيو١٩٩٨م.

٣٤ـ جوزيف شاخت "كليفورد بوزورث" تراث الإسلام، جـ١، ص١٣٥، ترجمة د. محمد زهير السمهورى. د. حسن مؤنس، د. إحسان صدقى العمد، الطبعة الثالثة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٣ مايو، ١٩٩٨.

٣٥ـ وعنوان الكتاب باللغة العبرية هو "בן המלך והנזיר " وقد نشر حاييم شيرمان بعضاً من هذا الكتاب، وذكر أن هذا الكتاب قد امتاز بدرجة عالية، وصنف ضمن كتب

الأخلاق والتى كان من بينها كتاب" الهداية إلى فرائض القلوب" الذى ألفه بحيا بن فاقودة وترجمه ابن تبون بعده ذلك بعنوان "חובות הלבבות" ولمزيد من التفاصيل، عن ابن حسداي وإنتاجه، وابن فاقودة يمكن الرجوع إلى:

أ -"חיים שירמן: השירה העברית בספרד ובפרובנס، ספר שני. חלק. א. עמ"
238 – 270 ירושלים- תל-אביב. תשי"ז- תשכ"א .

ب – د. عبد الرازق قنديل: التأثيرات العربية والإسلامية فى كتاب الهداية إلى فرائض القلوب لابن فاقودة. مركز الدراسات الشرقية – جامعة القاهرة، ٢٠٠٤.

٣٦– انخل بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص٥٠١، ترجمة د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة١٩٥٥.

٣٧– تجدر الإشارة هنا إلى وجود اختلاف فى اسم مترجم كتاب كليلة ودمنة إلى اللاتينية فقد ذكر الدكتور عبد الرحمن بدوى أن أسمة "يوهانس دى كبوا"، بينما وجدنا فى بحث للدكتور مناع عبد المحسن أن اسمه "يوحنا الكابونى" الأمر الذى قد يؤدى إلى الوقوع فى الخطأ باعتبار أن احدهما غير الأخر، أى أن الكتاب ترجمة مترجمان لا واحد فقط. ونرى أن هذا الخلط فى اسم المترجم يبدو أنه قد جاء نتيجة ترجمة الاسم إلى العربية فأصل الاسم هو "Johanes de Capua" كما ذكره الدكتور مناع فى بحثه. ومن هنا فأقرب ترجمة لهذا الاسم هو ما ذكره الدكتور عبد الرحمن بدوي " يوهانس دي كبوا " وعرفت ترجمته باسم "المرشد إلى الحياة الإنسانية" أو "منهاج الحياة البشرية".وفيما يتعلق بترجمة كتاب كليلة ودمنه إلى اللغة العبرية، فقد أعلن بعض الباحثين أن هذا الكتاب قد حظى بترجمتين إلى اللغة العبرية لا ترجمة واحدة على نحو ما يفهم من كلام الدكتور بدوى الذى ذكره والترجمة الأولى هى التى أشار إليها وقال أن مترجمها هو الحبر يوئيل، وهو شخصية يبدو أنها كانت مغمورة. أما الترجمة الثانية فقد قام بها يعقوب بن العازار الذى عاش فى النصف الثانى من القرن الثاني عشر وأوائل الثالث عشر

انظر:

١ـ د. مناع عبد المحسن: الترجمتان العبريتان لكتاب كليلة ودمنه فى العصر الوسيط، دراسة نقدية تحليلية، بدون تاريخ .

٢ـ د. عبد الرحمن بدوى: دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى، مرجع سابق، ص٦٦ـ ٦٧.

٣٨ـ د. عبد الرحمن بدوى: نفس المرجع، ص٦٧.

٣٩ـ د. لوثى لوبيث بارالت: أثر الثقافة العربية في الأدب الأسباني.ط.ص ٤٠ـ٤١. ترجمة: د. حامد يوسف أبو أحمد، د. علي عبد الرءوف البمبي. كتاب الرياض. العدد ٥٤ ـ يونيو ١٩٩٨ .

والجدير بالذكر أن تلك الفكرة التى ذكرتها الدكتورة لوثى قد أشار إليها من قبل المستشرق جب فى الجزء الذى كتبه عن الأدب بعد أن استعرض الآثار العربية الناتجة عن التراجم المختلفة للعديد من المؤلفات العربية، عند ذلك قال: "وهكذا نجد أن تشرب العصور الوسطى بموضوعات الأدب العربى كان فى الحقيقة يؤلف مظهراً من مظاهر حركة فكرية عامه شملت تلك العصور... وبات الناس يتشوقون إلى معرفه مسائل كانت إلى هذا الحين تمليها عليهم السلطات العليا فيقبلونها فى غير مشقة، ولما لم يجدوا مقنعا فيما لديهم من الآداب اللاتينية على ضيقها وجد بها وافتقارها إلى قوة الإبداع كان لابد لهم من أن يولوا وجوههم شطر جهة أخرى لعلهم يظفروا بما كانوا يرغبون فيه ولقد كانوا إلى ذلك الحين يعترفون على مضض بتفوق العالم الإسلامى فى الناحية الحربية فحسب، ولكنهم لم يلبثوا يومئذ أن لاحظوا فى شئ من الخجل أنه يبزهم فى الحياة العقلية أيضا".

أنظر:

تراث الإسلام: فصل الأدب، ص١٨٩، هـ. أ. ر. جب. ترجمة: عبد اللطيف محمود حمزة لجنة الجامعيين للنشر.

٤٠ـ يهودا رتسهافى: مقتطفات من المقامة، ص١٤، القدس ١٩٥٦.

ولم يكن هذا الباحث وحده الذى أعلن بعض تلك العناصر الفنية فى شخصيات المقامة، واعترف بما أخذه الحريزى من المقامة العربية، على الرغم من إنكار

الحريزى التباسه من المقامات العربية، فمن هؤلاء الباحثين أيضا دان باجيس الذى يؤكد اقتباس الحريزى من مقامات الحريرى البصرى، وإنه استخدم كثيراً من المصادر العربية ولم يعلن عنها إذ أنه أخذ من الهمذانى ما لا يقل عن ست مقامات.وهذا يعنى أنه حتى ولو افترضنا جدلاً وعلى غير الواقع أن المقامات العربية لم تترجم إلى اللغة العبرية على نحو ما يذكره بعض الباحثين، فيكفى أن أصحاب اللغة نفسها قد اعترفوا بقيام المقامة العبرية على نهج العربية، وأخذت منها وأن الحريزى فى بعض مقاماته لم يكن له إلا فضل إعادة صياغة المادة التى أقتبسها، واعتبرت تلك المقامات النموذج الواضح للتأثير العربى بكل المقاييس.حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى :

أ ـ دان باجيس: تطور وتجديد الشعر العبرى الدنيوى، ص ٢٠٠ وما بعدها.

ب ـ רינה דרור: ההקשר הסמוי מן העין. שם. עמ" 15.

٤١ـ سليم شعشوع: نفس المرجع السابق، ص١٠٥.

٤٢ـ المصدر السابق، ١٠٦.

٤٣ـ دان باجيس: مصدر سابق، ص٢٠٠.

٤٤ـ ليفى بروفنسال: الحضارة العربية فى أسبانيا، ص٦١، ترجمة د. الطاهر أحمد مكى، دار المعارف، ديسمبر١٩٧٩م.

٤٥ـ من هؤلاء الباحثين الرواد فى العربية الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابيه: الأدب المقارن نشر لأول مرة فى مكتبة الأنجلو المصرية وطبع ثلاث طبعات، ثم نشر بعد وفاته فى بيروت، النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٧ وكذلك الدكتورة سهير القلماوى والدكتور محمود على مكى فى الفصل الأول من كتاب أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م.وغيرهم كثيرون.

٤٦ـ د. عبد الرحمن بدوى: حياه لثر يودى تورمس، ص١٥.

٤٧ـ د. على البمبى: مصدر سابق، ص٦٥.

٤٨ـ د. علي البمبى: نفس المصدر، ص٩٥.

والجدير بالذكر أن الدكتور البمبى قد جعل فصول القصة فى معظمها يروى فيها مؤلفها تلك الأحداث التى جرت لبطلها لثربو مع رجال الدين ففى الفصل الثانى يتحدث عن الفترة التى قضاها فى خدمة راعى كنيسة ماكيدا، وفى الخامس يتحدث عن الفترة التي رافق فيها رجل الدين الذى يتاجر فى الصكوك المقدسة وهكذا. وهذا يعنى أن القصة فى أغلبها تروى مأساة لثريو مع رجال الدين.

٤٩ــ د. يوسف نور عوض: فن المقامة بين المشرق والمغرب، ص٣٣٢، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م.

هذا مع الوضع فى الاعتبار أن يهود الأندلس منذ الفتح الإسلامى كانوا يجيدون اللغة العربية إجادة تامة، ويكتبون هذه المؤلفات بما يطلق عليه حديثاً العربية اليهودية"، أى أن لغة الكتابة هى العربية ولكن بأبجدية عبرية. وهناك العديد من تلك المؤلفات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، كتاب اللمع فى النحو العبرى لشيخ نحاة الأندلس من اليهود مروان بن جناح القرطبي، وكذلك كتاب الهداية إلى فرائض القلوب لمؤلفه بحيبا بن فاقودة، وكتاب الخرزى ليهوذا اللاوى. وقد كتب الشاعر وسليمان بن جبيرول عدة مؤلفات بهذه العربية اليهودية، منها "رسالة فى الأخلاق" وكتاب "ينبوع الحياة".

ولمزيد من التفاصيل حول هذا يمكن مراجعة:

١ــ د. عبد الرازق قنديل: الأدب العبرى فى الأندلس، القاهرة ١٩٩٠.

٢ــ سليم شعشوع: العصر الذهبى.

٥٠ــ د. عبد الرحمن بدوى: مصدر سابق، ص١٧ــ ١٨.

٥١ــ د. عبد الرحمن بدوى: مصدر سابق، ص١٩.

٥٢ــ فيما يتعلق بأسماء الإعلام من اليهود فى العصر الوسيط، وخاصة فى الأندلس، فقد أشارت المصادر العديدة إلى أن هؤلاء الإعلام خاصة الذين كانت لهم منزلة فكرية أو سياسية، هؤلاء الأعلام كان الواحد منهم يعرف باسمين: الاسم الأول: وهو ما يعرف به وسط طائفته اليهودية أما الاسم الثانى فهو ما يعرف به فى الأوساط العربية العامة، وأمثلة ذلك كثيرة وصلتنا عن طريق الكثير من المؤلفات التى تناولت تاريخ حياة هؤلاء منها على سبيل المثال: "أبو الوليد مروان ابن مناح القرطبى وذلك اسمه المتداول فى

الأوساط العربية أما اسمه بين طائفته اليهودية فهو "يونا بن جناح" "יונה בן גנאח".
كذلك "أبو أيوب سليمان بن يحيى" كما كان يعرف فى الأوساط العربية، أما فى الوسط اليهودى فقد عرفوه باسم شلومو بن جبيرول وأيضاً "أبو هارون موسى بن يعقوب بن عزرا" كما عرفه العرب بذلك بينما اسمه بين اليهود هو "موشى بن يعقوب بن عزرا" "משה בן יעקב בן עזרא" وغير هؤلاء كثيرون.

أ ـ "חיים שירמן: השירה העברית בספרד ובפרובנס. שם. כרך 1- 4."

ب ـ سليم شعشوع: العصر الذهبى، مصدر سابق..

٥٣ـ د. على البمبى: مصدر سابق، ص١٥٥-١٥٦.

٥٤ـ جيمس توماس مونرو: فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك، ص١٥١، مجلة فصول المجلد الثاني عشر، العدد الثالث ١٩٩٣، تراثنا النقدى.

٥٥ـ فاروق سعيد : مصدر سابق ص ٥٣. ويمكن الرجوع أيضاً إلى

١ـ جرير أبو حيدر: أدب المقامات والرواية التشردية الأسبانية. ص ٧٤. ترجمة ابراهيم يحى الشهابى. مجلة الآداب الأجنبية (اتحاد الكتاب العرب) دمشق العدد ٤ نيسان ١٩٧٩ السنة الخامسة نقلاً عن فاروق سعد المصدر السابق.

٢ـ المقامة وأثرها فى تراثنا الشعبى: طه هاشم. مجلة التراث الشعبى بغداد العددان ١١،١٢ السنة السابعة ١٩٧٦. نقلاً عن فاروق سعد المصدر السابق.

٥٦ـ د. يوسف نور عوض: فن المقامة بين المشرق والمغرب، ص٣٣٢، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م.

ونود أن نشير هنا إلى أن الدكتور يوسف عوض يعدّ من الرافضين لفكرة وجود علاقة المقامات، بقصص الشطار الأسبانية وستعود إلى مناقشة ذلك فيما بعد.

٥٧ـ د. عبد العزيز عتيق: الأدب العربى فى الأندلس، مصدر سابق، ص٤٨١.

٥٨ـ د. شوقى ضيف: المقامة، ص١٢، مصدر سابق، دار المعارف، ١٩٥٤.

٥٩ـ يتحدث المستشرق فرانشيسكو غابرييلي فى الفصل الثانى من الجزء الأول من كتاب تراث الإسلام الصادر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٩٨. عن فتره

امتداد الإسلام لمدة طويلة من الزمن وشموله ثلاثة أرباع شبة جزيـرة أيبيريـا حتـى أصبح هو السائد بسرعة بين سكان البلاد الأصليين مع وجود تسامح مع الدين المسيحى رغم أن مكانته كانت دون الإسلام، وإن هذه المسيحية قد استعربت بسرعة لغويا وثقافياً ويشرح معنى كلمة المستعربين بأنها تدل على سكان البلاد الذين بقوا على ديـن آبـائهم تحت الحكم الإسلامى لكنهم أصبحوا ناطقين بالعربية أو يتكلمون اللغتين علـى الأقـل. وإن هذه الازدواجية اللغوية تعتبر خاصة من خصائص أسبانيا العربية.

انظر: تراث الإسلام: ص١٢٤ــ ١٢٥.

٦٠ــ د. على البمبى: المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبانية، ص٤٥، مصدر سابق.

٦١ــ ألفونسو العاشر كان يلقب بالعالم أو الحكيم، وقد بلغ فى عهده الاهتمام بنقـل علـوم العرب وآدابهم ذروته فى الأندلس،وقد جمع فى بلاطه عدداً مـن علمـاء النصـارى واليهود والمسلمين، وأرف بنفسه على توجيه أعمال الترجمة.

هامش ص١٣٥ من تراث الإسلام سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٣.

٦٢ــ د. على البمبى ص٤٥، نفس المصدر السابق.

لا جدال أن كلا من مدرسة طليطلة للترجمة ــ وعصر ألفونسو العاشر وما تم فيها من تراجم يعتبران أهم فترات الترجمة فى الأندلس غير أن الباحث وهو أستاذ لـلأدب الأسبانى وله إسهاماته وأعماله التى يشاد في هذا المجال قد حدد مؤلفات فـي فنـون معينة تختص بها كل مدرسة دون الأخرى ويعلن ذلك بقوله: "فمدرسة طليطلة نقلـت عيون المؤلفات العربية فى الرياضيات والفن والطب والكيمياء، والطبيعـة والتـاريخ الطبيعى وما ووراء الطبيعة وعلم النفس والمنطق والسياسة، أما مدرسة الترجمة التى كان يشرف عليها ألفونسو العاشر فقد أضاف إلى ذلك فروعاً أخرى هـى الشـطرنج، الكتب المقدسة مثل القرآن والتلمود وبعض الأجناس الأدبية المتمثلـة فـى القصـص والحكايات والأساطير.وإن كنا نعلم أن هناك العديد من المؤلفـات الأخـرى الأدبيـة والفكرية قد تم ترجمتها أيضا في مدرسة طليطلة منها رحلات سندباد وكليلـة ودمنـة وغيرها. ونود هنا أن نتحفظ على اعتبار التلمود من الكتب المقدسة كمـا جـاء فـي

عبارته أن اليهود أنفسهم قد اختلفت فرقهم حول قدسيته، ولم ينزله هذه المنزلة سوى فرقة الربانيين وحدها.

٦٣ــ د. على البمبى: نفس المصدر ص٤٦ .

ومع تقديرنا لما ذكر الباحث هنا فما زلنا نرى أن فى عبارته ما يستحق الوقوف عندها، فهو قد ذكر أن ليس هناك معارضة لتلك المقامات، من الكتاب الأسبان إلا أنه لم يفصح عن هوية هؤلاء الكتاب، فإذا استثنينا العنصر العربى من هؤلاء إذ أنه سبق وذكر فى ثنايا كتابه أن من كتاب العرب الأندلسين من عارض مقامات الحريرى، وضرب أمثلة لهؤلاء كان منهم أبو طاهر محمد بن يوسف السرقسطى المتوفى عام ١١٤٣م، تقول إذا استثنينا العرب فلن يوجد سوى عنصرى المسيحيين واليهود، وقد ذكر بنفسه أيضاً أن من اليهود من كتب مقامات عبرية على غرار مقامات الهمذانى والحريرى، وهذا ما أرى أنه غموض يحتاج إلى توضيح.

٦٤ــ חיים שירמן: לתולדות השירה והדרמה העברית. מחקרים ומסות . כרך ראשון. עמ" 354. מוסד ביאלק. ירושלים. תשל"ט.

٦٥ــ د. على البمبى: نفس المصدر، ص٤٤.

ونود أن نشير هنا إلى ملاحظتين فى هذه العبارة الأولى إن ابن صقبل لم يكن معاصرا للحريرى إذ أن الأول قد ولد فى النصف الأول من القرن الثانى عشر، بينما الثانى ولد فى النصف الثانى منه، ويذكر شيرمان أنه لا يمكن تحديد زمن ابن صقبل بأكثر من منتصف هذا القرن بناء على ما ذكره الحريرى عنه فى المقامة الثالثة التى خصصها للحديث عن الشعراء الذين عاشوا حتى ذلك الوقت. أما الملاحظة الثانية فهى إن ابن صقبل لم يؤلف كتاب مقامات باسم "تحكمونى" إذ لم يصل من مقاماته سوى واحدة فقط هى التى ذكرها الحريزى عنه بقوله أنه كتب مقامة جيدة بدايتها "נאום אשר בן יהודה" وقد ذكر شيرمان أن ابن صقبل قد استعان فيها بقصة عربية.

انظر:

"חיים שירמן: השירה העברית בספרד ובפרובנס. שם. עמ"97"

٦٦ــ "רינה דרור: ההקשר הסמוי מן העין.שם. עמ"15 ".

ونتوقف قليلا عند مقاله موسى بن عزرا إذ يبدو أن المخطوطة الأولى التي تم العثور عليها كانت خالية من اسم المترجم إذ يذكر بعض الباحثين أن هذه المقالة عرفت فى أصلها العربى باسم "مقالة الحديقة فى معانى المجاز والحقيقة وأن مترجما مجهولاً من العصر الوسيط اختار بعض الفقرات الفلسفية من هذه المقالة وسماها عند ترجمته لها باسم " ערוגת הבשם" أى حديقة العطر بعد حذف أجزاء منها. أما ما يتعلق بكتاب اسحق بن حنين "أخلاق الفلاسفة" فيبدو أن العنصرية اليهودية تأبى أن لا ينسب أى فضل إلا إليها حتى ولو كان هذا الفضل من أناس عاشوا فى أقدم العصور، إذ يذكر حاييم شيرمان أن أدباء العصر الوسيط قد ابتهجوا بفكرة ترجمة أمور الحكمة من العربية إلى العبرية لأنهم لا يضيفون شيئاً إلى الأدب العبرى، وإنما هم يعيدون إليه ما فقد من أصحابه وأنه طبقاً لرأى الكثيرين فإن اليونانيين القدماء وبعض العرب قد أخذوا حكمتهم من اليهود، وإن فيثاغورث كان تلميذا لليهود، وتشبعت حكمه أرسطو من حكمة الملك سليمان، ويمثل شيرمان لذلك بما جاء فى كتاب يهودا اللاوى فى المقالة الثانية، وفيما جاء فى مقدمة شيم طوف بلقيرا"שם טוב פלקירה" لأحد مؤلفاته حيث قال: "وأنا اعتقد ــ وتلك هى الحقيقة ــ أن الفلاسفة القدماء أخذوا الفلسفة من سام وعيبر وإبراهيم ومن سائر الآباء، ومن الملك سليمان والحكماء والذين عاشوا فى عصره"ويكرر ذلك فى مؤلفات أخرى. ولا شك أن التعصب العرقى واضح فى ذلك، ومخالف فى نفس الوقت لما استقر عليه الباحثون وقد يحتاج الأمر إلى تفصيل ذلك غير أننا نرى أن ليس هنا مجال لذلك ولعلنا نعود إليه مرة أخرى.

انظر:

"חיים שירמן: תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת. שם. עמ".

177" وكذلك الهامش رقم ١٢٩ من نفس الصفحة.

٦٧ــ "ש.ד.גויטיין: המקאמה והמחברת. שם. עמ" 30" .

٦٨ــ "רינה דרור: שם. עמ" 15".

٦٩ــ " انظر مقدمة كتاب تحكموني للحريزى ص ١١ وما بعدها".

٧٠- "חיים שירמן השירה העברית בספרד הנוצרית. שם. עמ" 177". ويعني الحريزى بكلمة "الاسماعيلي" أي العربي.

٧١- חיים שירמן: תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת. שם. עמ"354.

٧٢- مقدمة كتاب تحكمونى، ص١١: نقلاً عن:

"חיים שירמן: תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית . שם. עמ"152" .

٧٣- فى هامش، ص١٧٦، صحح مترجم النص العربى لكتاب ابن عزرا هذه الكلمة إلى "رائحته" ولعله يعرف روحه أو مضمونة أو رؤيته كما فى النص. وقد أدرك هذه القصد عند ترجمته فذكر كلمة "רוחו" فى موضع "ראיתה" رؤيته أو رائحته كما صححها.

٧٤- "משה בן עזרא: כתאב אלמחאצרה ואלמזאכרה. עמ" 176 "

نقله إلى الحروف العربية: د. عبد الرازق أحمد قنديل، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠١ .

وانظر أيضاً:

الهامش رقم ١٤٣ من ص١٨٠ من كتاب حاييم شيرمان: تاريخ الشعر العبرى فى الأندلس المسيحية.

٧٥- حاييم شيرمان: المصدر السابق، ص١٨٠.

٧٦- حاييم شيرمان: نفس المصدر، ص١٨١ .

ويشير شيرمان هنا بعبارته أن المسلمين يقرأون الفاتحة خمس مرات فى اليوم إلى عدد الصلوات الخمس اليومية، ويبدو أنه لم يتنبه إلى أن تلك الصلوات الخمس تحتوى على سبع عشر ركعه، وفى كل ركعة يقرأ المصلى الفاتحة فالمسلمون يقرأون الفاتحة سبع عشر مرة فى اليوم طبقاً للصلاة المفروضة، يضاف إلى ذلك ركعات السنن والنوافل التى يحرص المسلمون عليها قدر استطاعتهم.

ويشير الهامش ١٤٧ من نفس الصفحة إلى أن المقامة التى استبدلت فيها الفاتحة بالمزمور المذكور هى المقامة الثانية عشر من النص العربى وترجمته العبرية. وبالرجوع إلى نص المقامة العربية المذكورة وهى المقامة الدمشقية، وجدنا أن نص

سورة الفاتحة لم يذكر فيها، وإنما كنّى عنه بأم القرآن حيث يقول النص على لسان الراوى: "ولما عُكمت الرجال، وأزف الترحال، استنزلنا كلماته الراقية، لنجعلها الواقية الباقية فقال ليقرأ كل منكم أم القرآن، كلما أظل الملوان.."

انظر :

مقامات الحريرى، ص١٠٩، طبع المطبعة الحسينية المصرية، ١٩٢٩م.

٧٧ــ ويمكن الوقوف على ذلك كله من خلال الرجوع إلى:

أ ــ كتاب المحاضرة والمذاكرة لموسى بن عزرا.

ب ــ الهداية إلى فرائض القلوب ليحيا بن فاقودة.

ج ــ رسالة فى الأخلاق لسليمان بن جيبرول.

وتلك مجرد أمثلة وليست حصراً لجميع المؤلفات اليهودية وخاصة التى كتبت بالعربية اليهودية.

٧٨ــ حاييم شيرمان: المصدر السابق، ص١٨٢.

وقد يعزز من عدم اقتناعنا بعبارة شيرمان هنا أن عزرا فليشر الذى أعد التعليقات وأكملها لهذا الكتاب نجده فى الهامش رقم ١٥١ من نفس الصفحة قد ذكر أن الفقرة التى ورد فيها اسم السموأل كانت فى المقامة الثالثة والعشرين من الترجمة ص١٩٨. وفى النص العربى ص٢٣٥-٢٣٦، حيث يقول الراوى الحارث بن همام: "قال الحارث بن همام فعاهدته معاهدة من لا يتأوّل، ووفيت له كما وفىّ السمو ألْ. وقد ترجم الحريزى هذه الجزئية بقوله: "אמר איתיאל: ואשבע לו שבועת מאמין ואין ברוחו، רמיה והיתה לו בריתי נאמנה גלויה // כברית שמואל בן עדיה.

ويعلق عزرا فليشر على هذه الترجمة التى ترجمها الحريزى بأنه كان فى إمكان الحريزى هنا أن يستبدل اسم المسو أل وعهده هنا بعهد داود ويوناثان فى نص العهد القديم، إلا أنه قد افتخر بذكر الشاعر اليهودى فى كتاب الحريرى العربى، فالمسألة إذن ليست مسألة حرص الحريزى على نقاوة ترجمته مثل نقاوة اللغة العبرية كما يقول شيرمان، وإنما هى العنصرية التى تدفع اليهود دائماً إلى محاولة الإعلاء من

شأن كل ما هو يهودى، ولذلك فهذه الترجمة تحتاج إلى دراسة جادة ومقارنة مع النص العربى أتمنى أن تتم.

٧٩ـ من هذه الأسماء العربية على سبيل المثال: "الأصمعى، والكميت وقد جاء ذكرهما فى المقامة الخامسة وهى المقامة الكوفية، وكذلك سحبان وائل وقد استبدله باسم "دردع" وغير ذلك من الأسماء العربية.

٨٠ـ وهو اسم لشخصية ورد ذكرها فى سفر الأمثال الاصحاح٣٠ الفقرة الأولى والثانية.

٨١ـ فيما يتعلق باسم حيفر القينى يبدو أنه كان ينال استحسان يهوذا الحريزى لذلك نجده يحتفظ بهذا الاسم لبطل مقاماته العبرية التى كتبها عقب ترجمته للمقامات العربية، وهى التى جمعت فى كتابة "تحكمونى".

٨٢ـ حاييم شيرمان: المصدر السابق، ص١٧٧.

ويبدو حاييم شيرمان من أكثر الباحثين اليهود الذين أولوا المقامات سواء العربية وترجمتها أو العبرية عناية خاصة. ومع ذلك فهو فى كتابه هذا لم يتتبع المراحل العديدة التى ظهرت فى أعمال باحثين كثيرين قبله والتى ذكرها عزرا فليشر فى ملاحظاته وتعليقاته فى هوامش الكتاب، وهى بحق ملاحظات تستحق الالتفات إليها من ذلك ما ذكره تعليقاً على ما قاله شيرمان من أن جزءاً من كتاب المقامات العربية ناقص فقال فليشر أنه فى الطبعة العلمية التى نشرها "י.פרץ" "ى. برتس" باسم "מחברות איתיאל" قد طبع المخطوط المشار إليه كاملاً. وهو المخطوط الذى اعتمدت عليه الترجمة اليمنية. وهذا المخطوط الذى نشرة برتس يبدأ من نهاية المقامة الأولى وحتى المقامة السادسة والعشرين، أما المقامة السابعة والعشرون فقد وجدت ممزقة ومشوشة، ولم يتبق منها سوى بدايتها وجزء من وسطها.

٨٣ـ انظر هامش ١٣٣ من ص١٧٨ من كتاب حاييم شيرمان السابق.ويفهم من عبارة فليشر أن ناسخ المخطوطة التى اعتبرت مصدراً اعتمد عليه المترجم اليمنى على نحو ما ذكر شيرمان سابقًا ـ كان متواجداً فى بغداد ووصله الكتاب بالصورة التى ذكرها شيرمان ناقصاً، وأراد الناسخ أن ينبه إلى أن تلك المقامات التى ينسخها ليست كل مجموع المقامات المترجمة وأنه نسخها بعد عام ١٢١٩م.

٨٤ــ حاييم شيرمان: ص١٨٨.

وزكريا الضاهرى الذى يشير إليه الباحث كان يهوديا عربيا من اليمن عــاش هنـاك، وكتب مقامات تعد صورة طبق الأصل من مقامات الحريرى العربــى، وخاصــة فــى حفاظه على الصورة الفنية التى كان عليها كل من الراوى والبطل، وحيلهمــا فــى كـل مقامة ومقامات الضاهرى التي تضمنها كتاب الأخلاق جمعها يهودا رتسهافى ونشـرها عام ١٩٧٥، بالإضافة إلى أبحاث أخرى حول مدى تأثير الحريرى على الضاهرى.

ولمزيد من التفاصيل حول الضاهري ومقاماته يمكن الرجوع إلى:

أ- ספר המוסר. מהד' . י. רצהבי . ירושלים. תשכ"ה.

ب - י.רצהבי: השפעת אלחרירי על אלצאהרי. ביקורת ופרשנות 11- 12. עמ' 55 ואלך. תשל"ח.

٨٥ــ والعنوان الكامل للكتاب الذى نشرة توماس تشــنرى هــو:" ספר מחברות איתיאל. העתיקו ללשון הקודש המליץ הגדול ר' יהודה בן שלומה אלחריזי. מהד'. תא' מא טשנרי. חרל"ב " أى كتاب مقامات ايتئيل: ترجمة إلى اللغة المقدسة الأديب الكبيــر ر. يهوذا بن سليمان الحريزى، طبعة توماس تشنرى ، لندن، ١٨٧٢.

٨٦ــ حاييم شيرمان: نفس المصدر، ص١٧٨.

٨٧ــ انظر الهامش رقم١٣٥، ص١٧٨، من كتاب حاييم شيرمان السابق.

٨٨ــ من المفيد هنا أن نشير إلى أن من الذين رفضوا وجــود أيــة ترجمــات لمقامــات الحريرى بصفة خاصة وبأية لغة تناقضت أقوالهم فى هذا الشأن، فبينما ينفــون وجــود هذه الترجمة نجدهم يذكرون أن يهوذا الحريزى اليهودى الطليطلى قــد قــام بمحاولــة ترجمة المقامات فى البداية وذلك فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى، وأوائل الثالــث عشر وذلك فى قولهم: "نرى يهوديا آخر يقلد مقامات الحريرى، وهو يهوذا بــن ســليمان الحريزى وقد أخذ فى البداية يترجم مقامات الحريرى إلى العبرية لكنــه مــا لبـث أن انصرف عن الترجمة مؤثر أن يؤلف كتاباً أصيلاً فى معارضة المقامات".

انظر: د. على البمبى، المصدر السابق.

٨٩ــ يذكر كثير من الباحثين أن الأدب فى أية أمة من الأمم إنما نشأ من واقع المجتمع أى نشأ شعبياً ثم تطور بفعل العوامل الحضارية ومقتضاياتها. وأن الأديب الذى يكتب أدبه لا يكتبه لفرد معين من الناس، أو لجماعة محددة منهم، وإنما يكتبه لبيئته كلها التى يعيش فيها ويتفاعل معها مع الوضع فى الاعتبار أن هذا العمل الأدبى قد يصور الحياة التى يعيشها مجتمعه فى واقعيته ومع ذلك فهو ليس صورة لتلك الحياة أو معادلاً لها. كما وأن الواقعية لا تكون فى تصوير ما حدث بل أيضاً ما يمكن أن يحتمل حدوثه بعد ذلك. وصدق البعض عندما ذكروا أن هذا هو الفرق بين الحقيقة التاريخية وبين الحقيقة الفنية، فلو طُلِبَ من العمل الأدبى أن يكون صورة صادقة للحياة لاستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية.

انظر فى ذلك:

أ ــ د. مصطفى صادق الجوينى: أبعاد فى النقد الأدبى الحديث، ص١٠٥-١٠٦، منشأة المعارف، بالإسكندرية، ١٩٩٨.

ب ــ د. رشاد رشدى: ما هو الأدب ، ص٢٥، مكتبة الأنجلو، ١٩٧١.

٩٠ــ د. شوقى ضيف: المقامة، ص٩، دار المعارف، بيروت، ١٩٥٤.وتجدر الإشارة هنا إلى أن مسألة اعتبار المقامة قصة أو بداية لها أدلى فيه المستشرقون بدلوهم ما بين مؤيد لاعتبارها قصة أو رافض لذلك. وقد علّق بعض الباحثين العرب على ما أبداه المؤيدون والمعارضون من المستشرقين، وذكر أنه لو اتفق المستشرقون على إنكار القصة فى المقامات لكنا ترددنا عدة مرات قبل أن نقول بوجود القصة فيها، أما وقد اختلفوا بينهم، واعتراف أحدهم بالقصة الراقية، فهذا أمر يقطع بوجود الفن القصصى، ويأخذ الباحث بالمبدأ المعتدل فيقول إننا لا نُقرر أن جميع المقامات قصص إذ هناك مقامات لا تمت إلى القصة بسبب. وهناك مقامات ليست مجرد قصة عادية بل هى من القصص الرائعة مثل المقامة البغدادية، الحلوانية، الموصليه..وإن هناك ما يرفع من شأن المقامة أيضاً وهو مشاركة المقامة أو القصة للحياة العامة وتصويرها لجانب منها. وعلى هذه الأسس مجتمعه يمكن أن نعتبر كثيراً من المقامات قصصاً ناجحاً.

أنظر:

د. مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني. بيروت . دار عالم الكتب . ١٩٨٣.

٩١ــ يطلق بعض الباحثين لفظ الأحدوثة أيضاً على المقامة بحيث يعنى بذلك الحكاية أو القصة، فقد ذكر القلقشندى ذلك فى قوله "وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، لأنها تذكر فى مجلس واحد، تجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها".

انظر: القلقشندى: صبح الأعشى، مصدر سابق، ص١٤، ص١١٧..

٩٢ــ مارون عبود: بديع الزمان الهمذانى: ص٧، دار المعارف، بيروت، العدد التاسع، سلسلة نوابغ الفكر، ١٩٥٤.

٩٣ــ جيمس مونرو: مصدر سابق، ص١٥٣.

٩٤ــ فاروق سعد: نفس المصدر السابق، ص٢٧.

٩٥ــ بطرس البستانى: أدباء العرب فى الأعصر العباسية، ص٣٢١، مطبعة صادر، بيروت١٩٣٤.

وتجدر الإشارة إلى أن كثير من الباحثين فى فن المقامة وتاريخ مبدعيها قد أشار إلى مثل ذلك وأعلن أن تلك المقامات كانت بجانب غرض الإنشاد الجميل، والإطراف المضحك، تتخذ موضوعات بعينها من مدح، واكتداء، ووعظ فى صيغة قصة هى فى كثير من الأحيان مسبوكة النسيج والهيكل، مع مراعاة مراحلها التطورية منذ نشأتها عند البديع إلى استمرارها مع الحريرى إذ كانت مقامات الحريرى أكثر تطوراً ونضجاً وأقرب إلى القصة القصيرة من مقامات بديع الزمان الهمذانى:

ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى:

أ ــ مأمون محى الدين الجنان: الحريرى صاحب المقامات، ص٤٩، مصدر سابق.

ب ــ د. على البمبى: المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبانى، ص٢٧ــ ٢٨.

٩٦ــ نشير مرة أخرى ونذكر بأن الشكل الفنى للمقامة العبرية قد سار على نفس النهج العربى الذى نجده فى المقامة العربية التى حمل لواء الريادة فيها كل من بديع الزمان الهمذانى ومن بعده الحريرى البصرى، وإن اختلفت فى بعض الأحيان مضامينها وموضوعاتها على ما أوضحنا فى المبحث الأول.

٩٧ــ يهوديت ديشون: القصة فى كتاب تحكمونى، مصدر سابق، ومن هذا النوع: مقامة الديك الواعظ، وسبع فتيات وحيلهن ووجبة خادعة.

٩٨ــ راجع ما يتعلق بذلك فى المبحث الأول.

٩٩ــ يهودا رتساهفى: مقامة عربية بقلم يهوذا الحريزى، ص٧، مصدر سابق.

١٠٠ــ جوطين: المصدر السابق، ص٢٦.

وربما كان اشتمال المقامة على تلك الحكاية الشعبية هو ما دفع باحثا مثل دان باجيس إلى أن يعتبر ذلك دليلا على شعبية الأدب العبرى كله. مستدلاً على ذلك بأن الشعر العبرى فى الأندلس لم يقتصر انشاده على بلاط النبلاء فقط رغم أنه ولد فيها ــ كما يقول ــ غير أنه قد كتب له الانتشار، كما وأن المقامة كانت موجهة لجمهور كبير ومتنوع، وإن الحريزى فى مقاماته،وكذلك كتاب المقامات الآخرين قد أبرزوا هذا الاتجاه الشعبى فى المقامة.

أنظر:

دان باجيس : المصدر السابق ص ٢٠٠

١٠١ــ أحمد علبى:القصة فى مقامات بديع الزمان الهمذانى:ص١١٣مجلة الدراسات الأدبية.

تصدر عن قسم اللغة الفارسية فى الجامعة اللبنانية، السنة الثامنة،١٩٦٦،

نقلا عن فاروق سعد، المصدر السابق.

وفى هذا المقام نود أن نشير إلى أن من الباحثين المحدثين من ذهب بهذه المقامات إلى أبعد من كونها قصة إذ أدخلها فى فن أدبى آخر هو فن المسرحية، معتمداً على وجود عناصر مشتركة بينها وبين المقامة منها القصة والحركة والشخصيات التى تمثل بعداً رئيسياً فى المسرحية، كذلك الجمهور إذ أن المقامة منذ بدايتها تعتمد على الحضور فى المجلس والمنتديات، وتعتبر تمثيلاً مباشراً يقوم به ممثل فرد، كما أنها نص أدبى يعتد به ولكنها فى الوقت ذاته أدب حى قابل للتمثيل.

ولمزيد من التفاصيل حول المقامة والمسرحية يمكن الرجوع إلى:

أ ــ د. عبد الرازق قنديل : الشكل المسرحى فى المقامة العبرية . قيد الطبع.

ب ــ د. عبد الحميد يونس: خيال الظلّ. الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

سلسلة المكتبة الثقافية. عدد ١٣٨. أغسطس ١٩٦٥.

ج ــ د. علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظلّ إلى نجيب الريحاني. دار الهلال. القاهرة. كتاب الهلال ٢٤٨ .سبتمبر ١٩٧١. الفصل الأول " المقامة على المسرح "

ج ــ د. عبد الرازق قنديل: الشكل المسرحي في المقامة العبرية. قيد الطبع.

١٠٢ــ د. على البمبى: المقامة وباكورة قصص الشطار الأسبانية، مصدر سابق، ص١٤٠.

ومع ذلك فهناك من الباحثين من يقول بظهور نوع من القصص فى القرن الرابع الهجرى ممثلا فى المقامات، ويقول عنها أنها تلك القصص التى يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو نقدية، أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون ولا شك أن ذلك بعضا مما يمكن أن نقف عليه من مضامين موضوعات المقامات.

١٠٣ــ د. على البمبى: مصدر سابق، ص١٤٠.

١٠٤ــ "יהודית דישון: הספור בספר תחכמוני ליהודה אלחריזי. שם. עמ"21".

١٠٥ــ دان باجيس: مصدر سابق، ص٢٠٦.

ولعل الباحث هنا يعنى بقوله بعدم وجود نمو وتطور للشخصيات أو حبكة مستمرة أن تلك الشخصيات والحبكات غير المتصلة هى فى المقامات كلها، ولا يعنى انعدام ذلك فى المقامة الواحدة، فهو يتحدث عن الشكل العام للمقامات جميعها لا عن كل مقامة على حده، ومن أجل ذلك عاد وأوضح ما يعنيه بذلك، وأن ذلك يعتبر عيباً من وجهة نظر البعض خاصة المحدثون منهم ولذلك يقول: "إن استقلالية المقامات قد يكون عيباً فى نظر القارئ العصرى، الذى يريد ارتباطاً داخلياً بين أجزاء الكتاب كله".

أنظر نفس المصدر صــ ٢٠٧ .

١٠٦ــ د. على الراعى: شخصية المحتال فى المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، ص٤٤، كتاب الهلال، العدد ٤١٢، إبريل ١٩٨٥.

١٠٧ــ د. يوسف نور عوض، مصدر سابق، ص٥٢.

١٠٨ـ د. يوسف نور عوض، مصدر سابق، ص٣٣١.

ومن الملاحظ أن بعض الباحثين قد أضاف إلى تلك المواصفات الواجب توافرها فى بطل المقامات بعض ملامح أخرى منها أنهم متجولون لا بيوت لهم، يمارسون مختلف الخدع على الكثيرين من طبقات مجتمعهم سواء كانوا حكاماً أو أغنياء، أو رجال دين. إلى جانب أن هذا البطل لابد وأن يكون فنانا فى اللغة، وساحراً فى البلاغة، لا ينتمى فى الأغلب إلى أى من طبقة الأمراء والنبلاء، كثير الترحال من مكان إلى آخر، يعيش باستمرار على هامش المجتمع فى سبيل أن يحصل على عيشه.

ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى :

أ ـ "דן אלמגור: סאטירה חברתית בספרות המקאמות . שם. עמ" 133"

ب ـ " ש.ד.גויטיין: המקאמה והמחברת. שם. עמ"33".

١٠٩ـ د. على الراعى: شخصية المحتال: ص٤٣، مصدر سابق.

١١٠ـ د. يوسف نور عوض: نفس المصدر والصفحة.

ويبدو أن الدكتور على الراعى لم يكن وحده الذى ربط من زاوية الشكل الفنى للبطل بين بطل المقامات العربية وبين بطل القصة الأسبانية فهناك كثير من الباحثين الذين تطرقوا إلى هذه الجزئية من الشكل الفنى للمقامة وأعلنوا عن التشابه بين بطل المقامة والقصة فيذكر الدكتور لطفى عبد البديع أن أبا زيد السروجى بطل مقامات الحريرى يمكن أن يعد طليعة لبطل القصة التى وضعها الكاتب الأسبانى ماثيو اليمان إذ أن كلاهما مثال للصعلكة وحياة الأفاقين. كما يذكر الدكتور شوقى ضيف قوله ولعل من الطريف فى هذه القصص أنها تقوم على بطل يشبه من بعض الوجوه أبا الفتح الأسكندرى عند البديع، وأبا زيد السروجى عند الحريرى.

انظر:

أ ـ د. لطفى عبد البديع: الإسلام فى أسبانيا، ص١٣٥، مصدر سابق.

ب ـ د. شوقي ضيف: المقامة. ص٩. مصدر سابق.

١١١ـ جويطين: مصدر سابق، ص٣٣.

ولعل ما ذهب إليه هذا الباحث يتفق كثيراً مع ما سبق أن أخذناه عن جيمس مونرو عندما ذكر أن مقامات الهمذانى والحريرى تقع ضمن طائفة عريضة من ذلك الأدب الذى يوصف بأنه قصصى معارض للبطولة. أى أن الطبقة الشعبية المتوسطة هى محور هذا الأدب.

انظر:

جيمس مونرو: مصدر سابق، ص١٥٣.

١١٢ـ مارون عبود: بديع الزمان الهمذانى، مصدر سابق، ص٣٤.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه العبارة ليس الغرض منها أن الهمذاني قد بذل جهدا كبيرا في جمع مادة مقاماته بهدف الإبانة عن مقدرته الأدبية واللغوية، وتفوقه على من سبقه في أسلوب الكتابة الأدبية، وغنما الغرض منها الإشارة إلى مقدرة الكاتب في جمع مادة موضوعاته وحسن توظيفها وطريقة عرضها بما لم يسبقه أحد إليه.

١١٣ـ مقدمة مقامات الحريرى، ص٦، المطبعة الحسينية ١٣٤٨هـ - ١٩٢٩م.

ويبدو أن الحريرى كان يدرك رد الفعل الذى قد تحدثه تلك المقامات فى مجتمعه، ويشعر بما قد يحدثه ذلك من اعتراض على بعضها، ولذلك نجده يشير فى نفس المقدمة إلى أن ما يعنيه هو التنبية والتهذيب والتعبير عن أحوال مجتمعه، دون إخفاء ما قد يكون مظاهر سلبية، أو عادات مزرية، وأنه لم يعمد إلى التضليل فيما يكتبه ولذلك قال: "ثم إذا كانت الأعمال بالنيات، وبها انعقاد عقود الدينيات، فأى حرج على من أنشأ ملحاً للتنبيه لا للتمويه، ونحابها منحى التهذيب لا الأكاذيب ولا شك أن فى هذا القول رد بليغ على من حصر مضامين المقامات فى أنها استعراض لمهارة كتابها اللغوية.

انظر المقدمة ص٩.

١١٤ـ ومن الملاحظ أن فهم هذه المضامين قد تضاربت فيه أقوال الباحثين منهم من قصره على أنه تمرين لغوى يهتم فقط باللغة وأسرارها ومنهم من أضاف إلى ذلك مضامين وأهداف أخرى.

١١٥ـ دان باجيس: مصدر سابق، ٢٠٤.

١١٦ــ د. على البمبى: مصدر سابق، ص٢٥.

١١٧ــ هى إحدى مقامات بديع الزمان الهمذانى.

١١٨ــ جيمس مونرو: فن بديع الزمان وقصص البيكارسك، ص١٦٠، مصدر سابق.

ونلاحظ أن الباحث يعود مرة أخرى وفى ثنايا البحث نفسه ليؤكد أن رأيه هــذا لـيس معناه أن بديع الزمان الهمذانى كان شاعراً رديئاً، وإنما يعنى أن هذا البديع كان بارعــاً فى تصوير شخصياته بشئ من المغالاة وأن غرضه الحقيقى يكمن فى أنه يريد أن يقــدم لقرائه الشخصية الهزلية لمتشاعر وليس لشاعر موهوب.

انظر: نفس المصدر، ص١٦١ وما بعدها.

١١٩ــ د. يوسف نور عوض: مصدر سابق، ص٣٣٢.

وتجدر الإشارة هنا إن الباحث إلى جانب رفضه مبدأ تأثر هذا النقد فى القصة بالنقــد الموجود فى المقامات، نجده فى سياق حديثه قد جعــل الأســلوب والصــياغة وبلاغــة العبارات وقوتها هى السمة الوحيدة التى تنفرد بها المقامات، ولا نختلف معه فــى ذلــك غير أنها ليست هى السمات الوحيدة فيها ومن التقليل من مضامين المقامــات إهمــال أو تجاهل سمة النقد الاجتماعى فيها، وتعدد أشكاله وتنوعها.

١٢٠ــ د. على البمبى: مصدر سابق، ص١٣٦.

١٢١ــ على نحو ما يتضح فى المقامة المضيرية للهمذانى..

١٢٢ــ من المقامات التى لا يعتبر النقد فيها اجتماعيا بل يدخل فى نطاق ما يعرف بالنقــد الأدبى من تلك المقامات المقامة النيسابورية عند بديع الزمان، وكذلك المقامة الجاحظيــة عنده وفيها ذكر الهمذانى ما اعتبره من مناقص كلام الجاحظ، وأن كان الشــيخ محمــد عبده فى شرحه فد نصر الجاحظ وأوضح أن ما اعتبره البديع من مناقص كلام الجــاحظ هو أعلى مزايا الكلام عند أهله. ومن أمثلة مقامات النقد الأدبى عند الحريرى البصــرى المقامة الحلوانية التى تتضمن محاسن من التشبيهات والاعتراضات.

وفى المقامات العبرية كذلك مقامات تندرج تحت مسمى النقد الأدبى كالمقامــة الثالثــة فى كتاب تحكمونى للحريزى وهى التى تناول فيها ما يتعلق بالشعر العربى فى الأندلس

ورجاله مبديا رأيه فيهم، فالنقد فى تلك المقامات كلها لا علاقة له بما نصطلح عليه بالنقد الاجتماعى الهادف إلى رفض كافه الصور السلبية فى المجتمع.

ولمزيد من التفاصيل حلو المقامات الأدبية يمكن الرجوع إلى :

أ ـ مارون عبود: بديع الزمان الهمذانى، سلسلة نوابغ الفكر، دار المعارف.

ب ـ الشيخ محمد عبده: مقامات الهمذانى، طبعة بيروت.

ج ـ مقامات الحريرى: طبعة المطبعة الحسينية، مصدر سابق.

د ـ يهوذا الحريزى: تحكمونى، مصدر سابق.

١٢٣ـ د. على البمبى، مصدر سابق، ص٩٥.

ونود أن ننبه هنا إلى أن النقد لدى أصحاب المقامات، ومؤلف القصة الأسبانية لم يوجه إلى ذات المعتقدات الدينية السامية نفسها، وسواء كانت معتقدات دينية إسلامية كما فى المقامات العربية، أو معتقدات مسيحية كما في القصة، أو يهودية كما في المقامات العبرية. وإنما كان النقد موجها إلى الصورة الزائفة السلبية لبعض القائمين على تلك المعتقدات، واستغلالهم تلك المعتقدات فى سبيل الحصول على مكاسب ذاتية.

١٢٤ـ فإذا وضعنا فى الاعتبار ما سبق أن أشرنا إليه من أن مقامات الحريرى قد ترجمها إلى العبرية يهوذا الحريزى وأنه كتب على نهجها مقاماته العبرية، أنه كان يعيش فى طليطلة أهم مسارح أحداث هذه القصة، وعاصر مع يهودها بل ويهود الأندلس كافة اضطهادهم دينيا فإن الأمر فى يهودية المؤلف يبدو أكثر وضوحاً فى نقده المرير لرجال الدين المسيحى فى هذه القصة.

١٢٥ـ الشيخ محمد عبده: مقامات الهمذانى: المقامة الأصفهانية، مصدر سابق.

١٢٦ـ جيمس مونرو: مصدر سابق، ص١٦١.

١٢٧ـ مقامات الحريرى: مصدر سابق، ص١٦١.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مضمون هذه الأبيات التى أنشدها الحريرى تلتقى بنفس مضمون أبيات أبى الفتح الأسكندرى بطل البديع فى المقامة الخمرية التى نراه فيها إماماً للقوم يؤم بهم الصلاة ثم يعظهم بعدها بعد أن تعرف على الراوى ومن معه من طلاب الحانات وأثار المصلين ضدهم، فتألبت الجماعة عليهم حتى مزقت الأردية، ودميت

الأفقية على حد قول الراوى.. وفى اليوم التالى شاهد الراوى هذا الإمـام مطربـا فـى حانة، فلما ذكره بما كان منه من قبل أنشد يقول:

أنا من كل غـبار   أنا من كل مكان

ساعة الزم محرابا   وأخرى بيت حان

وكذا يفـعل مـن يعقـل فـى هذا الزمان.

وهنا يتفق البديع والحريرى فى إرساء هذا المبدأ الذى يقول بالانتهازية والتلـون وإن الغاية تبرر الوسيلة، والعاقل من ينتهز الفرص، ويميل حيث يميل القوم.

١٢٨ــ مقامات الحريري. نفس المصدر والصفحة.

١٢٩ــ الذود من الإبل من الثلاثة إلى التسعة. انظر الهامش رقم ٨ من ص ٣٥٨.

١٣٠ــ والقينة هى الجارية التى تعمل جيداً، وقيل هى الجميلة المغنية.

١٣١ــ المقامة الطيبية من مقامات الحريرى، ص٣٣٣، ص٣٦١.

١٣٢ــ وهى المقامة التى أسماها مقامه "الواعظ" ويبدو التشـابه الكبيـر والواضـح بـين مضمون تلك المقامة ومضمون المقامة الصنعانية للحريرى، المقامة الوعظية للهمذانى.

١٣٣ــ فى معرض حديثه عن المصادر التى اعتمد عليها الحريزى فى كتابـه تحكمـونى عدد حاييم شيرمان المقامات التى أخذها الحريزى من بديع الزمان منهـا تلـك المقامـة ومصدرها العربي هو المقامة البخارية للهمذانى:

انظر: " חיים שירמן: לחקר מקורותיו של ספר תחכמוני.שם. עמ" 199".

١٣٤ــ د. عبد الرحمن بدوى: حياة لثريو دى تورمس، ص٩٥.

وتوضح هذه العبارة مقدار حقارة هذا المسلك الذى سلكه القس، ومقدار ما كان عليـه هذا الرجل ــ الذى ينسب خطأ إلى رجال الدين ــ من الزيف الذى لا يجـب أن يكـون عليه رجل يرتدي رداء الدين أيا كان.

١٣٥ــ د. عبد الرحمن بدوي. المصدر السابق. ص ٩٦.

١٣٦ــ د. على الراعى: شخصية المحتال، ص٤٧، مصدر سابق.

١٣٧ــ مقامات الحريرى: مصدر سابق، المقامة الصنعانية، ص١٣.

١٣٨ــ المصدر السابق، ص١٥.

وهذه المقامة نفسها هى المقامة الثانية من مقامات يهوذا الحريزى العبرية، وعنوانها طبقاً لما جاء فى المقدمة العربية التى نشرها يهو شع بلاو "مقامة الواعظ فى وصف آفات الدنيا، وخاتمة الموت، والحث على التوبة قبل الفوات".

انظر :

يهوشع بلاو: المقدمة العربية لكتاب تحكموني وترجمتها العبرية. ص ٤٧ ــ ٥٦.

١٣٩ــ د. على البمبى: مصدر سابق، ص١٠٠.

١٤٠ــ د. عبد الرحمن: بدوى: مصدر سابق، ص٤٣.

١٤١ــ أردت بعباراتي هذه أن أوضح وأشير إلى فرضية يعتمد عليها بعض الباحثين تدور حول أن المقامات كانت مدونة باللغة العربية وأنكروا ترجمتها إلى العبرية وقد أوضحنا ردنا على هذه الفرضية من قبل، وأما أنها كانت مدونة باللغة العربية، ومن المحتمل أن لا يكون هذا المؤلف المجهول يعرف العربية، فقد سبق أن أثرنا مسألة مجهولية المؤلف وقلنا أنه يرجح أن يكون يهودياً أجبر على التنصر واعتناق المسيحية، ودللنا على ذلك فى حينه، الأمر الذى يجعلنا نقول أنه كان يعرف العبرية،ويعرف المقامات فى ترجمتها العبرية، وأنه إذا كان من أثر للمقامات المترجمة إلى العبرية، أو المقامات المكتوبة بالعبرية من بدايتها بعد ذلك الترجمة، فإن هذا الأثر يرجع الفضل فيه إلى المقامات العربية أصلا.

١٤٢ــ د. عبد الرحمن بدوى: مصدر سابق، ص٥٨.

وأهل البركة كما يشرحها الدكتور عبد الرحمن بدوى فى ص١١٣، الهامش رقم ٦٢ هم أولئك الذين يدّعون القدرة على شفاء بعض الأمراض بواسطة بصاقهم أو أنفاسهم. وكانوا يشتهرون بكثرة الشراب. وتلاحظ أن لثريو خادم القس يعتذر بعد ذلك عن تهكمه وسخريته ووصفه لتجمع الناس عند دفن الموتى بأنها "حفلة"، ويوضح سبب هذا الوصف لأن الاحتفالات لا تكون إلا فى المناسبات السارة، ولكنه يبرر هذه التسمية بأن هذا التجمع كان بالنسبة له فرصة طيبة لا يجدها إلا نادراً، لأنه فى مثل هذه المناسبات كان يستطيع أن يحصل على ما يزيد عن كفايته من الطعام أو الشراب دون أن يراقبه

أحد أو يتحكم فى كمية الطعام كما يفعل معه القسيس الذى كان يحرمه من أقل القليل. كما أنها أيضاً حفلة بالنسبة لهذا القس حيث كان ينتهز هذه الفرصة توفيراً لوجبة أو أكثر من طعامه الخاص، زد على ذلك ما كان يحصل عليه من أموال الصدقات فى هذه المناسبة.

١٤٣ــ على نحو ما نجد فى المقامة الاصفهانية عند بديع الزمان عندما عرض عليهم الشيخ الدعاء والذى أدعى أنه تلقاه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وأمره بإبلاغه لقومه..

١٤٤ــ المقامة الطيبية.

١٤٥ــ المقامة الصنعانية للحريرى، ص١٤ــ ١٥.

ومن هذه العبارة نعلم أن البطل في هذه المقامة لم يعلن تصريحا أو تلميحا عن رغبته في نيل عطايا القوم، يؤكد ذلك أن الراوى يقول إنه أخذ ما منحه القوم مغضبا أي على استحياء وخجل ولا يخفى علينا أنه كان يصطنع ذلك. إلا أننا مع هذا نعتقد أنه كان يحترم ذاته ولا يعرضها لذل السؤال والحاجة مما يجعل صورة رجل الدين في هذه المقامات رغم نقائصه أفضل بكثير من صورته التي أظهره بها المؤلف في القصة الأسبانية.

١٤٦ــ فى مقامات الحريرى والحريزى اليهودى، وبديع الزمان الهمذانى نجد أيضا البطل فيها كاذباً مخادعاً ومع ذلك كله لا نراه يظهر مرتديا رداء رجل الدين، أو متحدثاً بتعاليمه، وإنما يكذب ويحتال كما فى المقامة الموصلية التى يزعم فيها قدرته على أحياء الميت، ويعد أهله بذلك. وينتظر أهل الميت تنفيذه لوعده خاصة وقد أمطره القوم بالهدايا والعطايا إلا أنه بالطبع يعجز فى النهاية عن التنفيذ، ويعلن لهم فى جرأة بأن الرجل قد مات. وكان لابد أن يلقى جزاء كذبه. ويذكر الراوى ما حدث له بعد ذلك بقوله: "وأصبح إذا رفعت عنه يد وقعت عليه أخرى" ولم ينقذه هو والراوى سوى انشغال أهل الميت بتجهيزه للدفن، حيث انسلا هاربين.

١٤٧ــ د. عبد الرحمن بدوى: مصدر سابق، ص٤٣.

١٤٨ــ وذلك لأن هذه الفئة من فئات المجتمع كانت أكثر حضوراً عند مؤلف القصة نتيجة ما قد يكون قد لاقاه معهم من ظلم وتعسف الأمر الذى يشير إلى يهودية المؤلف وإجباره على التحول عن يهوديته.

١٤٩ــ من المعروف أن كلا من بديع الزمان الهمذانى، والحريرى البصرى قد عاصرا العصر العباسى بكل إيجابياته وسلبياته والتى أثرت على الحياة الأدبية والاجتماعية فى ذلك الوقت، وقد عانى العامة من الأغنياء (الإقطاعيون) سواء كانوا أمراء أو ولاه، وكان للحياة البائسة خاصة فى الأوساط الفقيرة صدى نشأ عنه ما يطلق عليه البعض "أدب الحرمان" وقد عبر بعض الباحثين عن حال تلك الفترة، وأثرها الاجتماعية بقوله: "لقد أثرت هذه الظاهرة الاجتماعية ــ التسول ــ فى الحياة الأدبية فألهمت بديع الزمان الهمذانى مقاماته المشهورة.."وإن كنا نعتقد أن التسول والفقر وحدهما ليسا هما فقط من ألهم البديع مقاماته.

أنظر :

محمود غناوي: الأدب فى ظل بنى بويه، ص٢١٥، طبعة مصر ١٩٤٩.

١٥٠ــ من الجدير بالذكر أن الاحتيال فى المقامات لم يكن البطل وحده هو المسئول عنه، أو هو وحده الذى يقوم به بل فى كثير من المقامات كان البطل يشرك معه الراوى فى التدليس على القوم بل نجد الراوى أحيانا يقوم بهذا التدليس والاحتيال لمصلحته الشخصية على نحو ما تجد فى المقامة البغدادية لبديع الزمان.

١٥١ــ وهى المقامة الثانية والعشرون فى سجل مقامات الحريرى.

١٥٢ــ المقامة السمرقندية ص٢٩٢ من مقامات الحريرى.

١٥٣ــ نفس المصدر ص٢٩٣.

وكلمة "مَهِ" هنا تعنى اسكت أو كف عما تقول. وأطيب: تعنى أطرب وأنتشى.

١٥٤ــ وهى المقامة السابعة والأربعون من مقامات الحريرى ص٥٤١. وهى تتضمن كون أبى زيد السروجى حجّاما.

١٥٥ــ يظهر فى نهاية المقامة أن هذا الفتى الذى رفض الحجام أن ينقذه ما هو إلا ابن السروجى (الحجام) استخدمه فى التدليس على القوم الذين تجمعوا أمامه.

١٥٦ــ عمانوئيل الرومى:

هو عمانوئيل بن سليمان بن يقوتيئيل. ولد فى مدينة روما بإيطاليا فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى. وقد سمى عمانوئيل الرومى نسبة إلى مدينة روما مسقط رأسه والتى كان كثيرا ما يذكرها فى مؤلفاته كما فى المقامتين الأولى والتاسعة. ويبدو أنه لم يكن يرتبط ارتباطا وثيقا بأبيه أما أمه فكان يعتبرها من الصديقات اللاتي قابلهن فى الجنة. أما عن ثقافته فيذكر الباحثون أنه كان مثقفا بثقافات مختلفة، وقرأ العديد من المؤلفات منها مقامات يهوذا الحريزى والتى أشار إليها فى مقامة من مقاماته، وكذلك في مقدمته لهذه المقامات وعرف أيضا مؤلفات شييم طوف بلقيرا وغيره. وقد كتب عمانوئيل عدة مؤلفات منها كتاب " אבן בחן " وهو كتاب فى قواعد اللغة، ومن مؤلفاته كذلك تفاسيره لأسفار العهد القديم. واستفاد كثيرا من اطلاعه على الشعر العبرى الأندلسى فى عصره الذهبى ونقل عنه الأوزان ومحاسن الشعر وطبق ذلك كله فى أشعاره. وقد كتب الرومى أيضا نقدا للأطباء. وقد اختلف مؤرخو حياته حول ما إذا كان قد زاول مهنة الطب من عدمه على الرغم من أنه قد ذكر انه لم يكن طبيبا.

ولمزيد من التفاصيل عنه يمكن الرجوع إلى:

דב ירדן: מחברות עמנואל הרומי. כרך ראשון. מבוא. מוסד ביאלק. ירושלים. תש"ז.

١٥٧ــ شيم طوف بلقبرا:

عاش فى الأندلس فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر. كتب عدة مؤلفات منها كتاب الباحث המבקש. وقد كتبه باللغة الأسبانية فى جنوب فرنسا. وبطل هذا الكتاب شاب يسعى إلى التزود بالمعرفة والحكمة، واختيار المهنة التى يستطيع أن يختار حياته من خلالها، وظل يتنقل من مهنة إلى أخرى يرصد أصحابها، وينقد تجاوزاتهم ومن تلك المهن مهنة الطب. ومن هؤلاء الأطباء عرف ذلك الطبيب الذى دعاه والد لفحص ابنته إلا أنه أخذ يتحسس أجزاء جسدها، ويعتبر بلقيرا أن مثل هؤلاء الأطباء يمتهنون هذه المهنة لا لجمع المال فقط، وإنما أيضا للعبث مع النساء ووضح ذلك من قوله: إذا أردت

أن تقف على أسرار الناس، فترقب مرضهم، وإذا أردت رؤية فتاة جميلة والاطلاع على ما تخفيه عن الناس فكن طبيبا.

انظر:

أ- حاييم شيرمان: الشعر العبرى فى الأندلس المسيحية وجنوب فرنسا.مصدر سابق.

ب ـ دان ألميجور: مصدر سابق.

١٥٨ـ يوسف ابن زبارا:

أندلسي عاش في النصف الثاني من القرن الثاني عشر. كتب مؤلفا باسم "ספר השעשועים " أى كتاب الأفراح أو التسالى. وهو يشبه المقامات المقفّاة. وكل مقامة تقود بشكل مباشر إلى ما بعدها وهو بذلك يقترب كثيرا من الشكل الروائى، وبطل الكتاب هو الكاتب نفسه، ورفيقه هذه المرة هو مخلوق عجيب، ويتسمى باسم غريب. ويظهر بعد ذلك ليوسف أن هذا الرفيق ما هو إلا شيطان بن شيطان وقد تعرض ابن زبارا فى هذا الكتاب لنقد الأطباء على الرغم من أنه كان طبيبا ورث المهنة عن أبيه وجده.

١٥٩ـ تحكمونى: المقامة الثلاثون ص٢٥٤ ـ ٢٥٧.

١٦٠ـ المقامة الثامنة والأربعون من تحكمونى.

١٦١ـ د. عبد الرحمن بدوى: الترجمة ص٤٣.

١٦٢ـ يبدو أن موضوع الطب والأطباء، وزيف أفعالهم بالخروج دائما عن السبيل القويم لهذه الفئة التى لا شك أنها تحظى بتقدير واحترام فى مجتمعاتها قد شغل حيزا كبيرا لدى كتاب الأدب العبرى النثرى بصفة خاصة. واهتموا بإلقاء الضوء على هذا المسلك المشين لدى البعض من هؤلاء الأطباء أو بعبارة أخرى من يدعون صلتهم بالطب بداية من مقامات الحريزى الأندلسى ومن جاءوا بعده. وقد وضح أهداف هؤلاء النقدية من خلال ما سطروه من أحاديث لأبطال مقاماتهم، ومن خلال تلك الأدوية الوهمية التى يكتبها هؤلاء الدخلاء، وكذلك من خلال سلوكهم تجاه مرضاهم وخاصة النساء من المرضى على نحو ما أعلنه شيم طوف بلقيرا فى كتاب "الباحث" وما كتب بعد ذلك عن هذا الدواء الساحر الذى كتبه ذلك الطبيب المتفاخر بمهنته ومقدرته على الشفاء من هذا

الدواء: رباط حذاء، وسنه ثعلب، وعصير أحجار الرخام، ومخالب أسد والذى جاء فيما كتبه "كلونيموس بن كلونيموس". كذلك كتب عمانوئيل الرومى أيضا فى إحدى مقاماته من أن سيدة قد استدعته لمرضها، وبعد أن فشل فى كشف جسدها وتفحصه فقد طلبت منه أن يتحسس نبضها من فوق ملابسها لأنها سيدة متدينة، عند ذلك حاول أن ينتقم منها فأعد دواء يذكرنا بنفس الأدوية التى كتبها من سبقوه ومنها: قرون ذئب، وعصير مرمر، وضوء القمر، ولبن دجاجة عمرها سنة، وريشة غراب أحمر، وذيل ضفدع، وصوت ثور... ولا شك أن دواء مثل هذا لا يحتاج إلى التعليق عليه وعلى من كتبه.

١٦٣ــ المقامة الواسطية للحريري ص ٣٠٩.

١٦٤ــ نفس المقامة ص٣١٠.

١٦٥ــ الواقع أن احتيال البطل في هذه المقامة يعتبر احتيالا مضاعفا، فهو في البداية قد احتال في مسألة تزويج الراوى، ودعوة القوم إلى حفل خطبته الذي دبّره بنفسه، وهو يضمر شيئًا لم يفصح عنه، ثم خدعهم مرة ثانية عندما قدم لهم الحلوى المخدرة حتى يتمكن من إتمام ما عزم عليه، وعلى الرغم من أن ما فعله البطل يعتبر أسلوبا من أساليب الاحتيال، إلا أنه في نفس الوقت يدخل في باب السرقة المتعمدة. وعلى أية حال سواء اعتبرنا ذلك نوعا من الغش والتدليس أو السرقة فإن الهدف منه بلا شك كان الانتقام من هؤلاء، وتلقينهم درسًا.

١٦٦ــ أي جهة اليمين، وجهة الشمال.

١٦٧ــ المقامة التبريزيه للحريرى ص٤٤٨-٤٤٩.

١٦٨ــ أى الإنس والجن.

١٦٩ــ المقامة التبريزيه ص٤٥٠.

١٧٠ــ نفس المصدر والصفحة.

١٧١ــ أى يتهم ويعاب عليه ارتكابه القاذورات كناية عن عبثه مع الغلمان .

انظر:

الهامش رقم ٥، ٦ ص٩٠ من مقامات الحريرى.

١٧٢ــ المقامة العاشرة من مقامات الحريرى، وهى المقامة الرحبية ص٩٠

١٧٣ـ د. عبد الرحمن بدوى. ص٤٢ من الترجمة.

وهذا يعنى أن الأعمى ذاته كان يعتبر نفسه فى منزله الشيطان البارع، بل ربما ابرع منه فى أحابيله ويستطيع أن يتفوق عليه. وهذه الفكرة نفسها قد أثارها بديع الزمان الهمذانى فى المقامة الأبليسية والتى جعل فيها بطل المقامة الاسكندرى يتمكن من خداع الشيطان ذاته بالرياء حتى أمكنه من أن يجرده من عمامته.

١٧٤ـ ص ٤٢ من الترجمة.

١٧٥ـ كانت البيضاء قطعة من النقود تساوى فى بداية القرن السادس عشر نصف مرابطى، وكان الريال يساوى ٣٤ مرابطيا.

أنظر:

د. عبد الرحمن بدوى. الترجمة. هامش رقم ٤٦ ص١١٢.

١٧٦ـ المصدر السابق ص٤٢ ـ ٤٣.

١٧٧ـ نفس المصدر ص٤٣.

١٧٨ـ ومجمل هذه المكيدة أن لثريو وقد عزم على انتقام أخير من الأعمى قبل أن يترك صحبته، جاءته الفرصة مواتية في يوم مطير، فادعى أن الأرض قد امتلأت ماءً ووحلا مما يتعذر معه عبور الطريق، وادعى أنه يعرف طريقا يمكن عبوره إلى الجانب الآخر دون أن يتعرض هو والأعمى إلى الخوض في الوحل والماء البارد والجو شتاء شديد البرودة. ورحب الأعمى بالفكرة التى طرحها لثريو دون التمعن فيها، وكأنه قد نسي وصيته التي أوصي بها لثريو في البداية بأن يكون أذكى من الشيطان. فأخذه لثريو حيث يوجد عمود من الحجر وسط ميدان، وأوهمه أن هذا هو أضيق موضع يمكن العبور منه، وأنه لو قفزا لن تبتل أقدامهما، وقال للأعمى عندما أقول اقفز عليك أن تقفز فى الحال، وانصاع الأعمى لحديثه الكاذب وما كاد يقفز. إلا ووجد العمود فى استقباله، واصطدمت رأسه بالعمود، فسقط على الأرض نصف ميت ورأسه مشقوق.

١٧٩ـ الترجمة ص٥٤.

١٨٠ـ الترجمة ص٤٤.

١٨١ـ د. على الراعى: شخصية المحتال. مصدر سابق ص٤٣ ـ ٤٤.

١٨٢ـ د. عبد الرازق قنديل: أندلسيات عبرية. ص٢١٢. القاهرة . ٢٠٠١.

١٨٣ـ الواقع أن يهوذا الحريزى قد أسهب كثيرا فى تصوير لحظة اللقاء بين العروس والعريس، كما صور مدى وقع الصدمة عليه عندما رأى هيئتها دون حجاب، وشعرانه قد وقع فى شرك تلك العجوز التى سبق وقال عنها أنها شيطانه، ولم يفق حيفر القينى من حول الصدمة إلا بعد أن ارتكب جريمته وفر هاربا ثم التقى بالراوى على نحو ما بدأت به المقامة.

١٨٤ـ جويطين: ص٣٤. مصدر سابق

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الباحثين اليهود أنفسهم قد اعترفوا بان يهوذا الحريزى قد نقل هذه المقامة إلى العبرية بعد تعديل فى صياغتها لم يخرجها مضمونها العربى الذى أودعه البديع فيها. والمقامة العبرية المشار إليها هى المقامة الرابعة والثلاثين من تحكمونى ويمكن الرجوع إليها.

١٨٥ـ فاروق سعد: مصدر سابق ص٣٥.

١٨٦ـ انظر المقامة المضيرية للبديع.

١٨٧ـ انظر تفصيل ما فعله لثريو مع الأعمى فى هذا الشأن فى ص٤٥-٤٦ من الترجمة.

١٨٨ـ الترجمة ص٤٦.

١٨٩ـ نفس المصدر ص٤٧.

١٩٠ـ نفس المصدر ص٦٩. ولا شك أن عبارة القس هنا تحمل اعترافا صريحا بمقدرة الأعمى على التحايل وخداع الناس.

١٩١ـ واعتبار هذا المؤلف مجهول الهوية جاء سيرا على ما سبق أن أشار إليه بعض الباحثين وإن كان هناك من الباحثين من حاول بل ربما قطع بأنه مسيحى الديانة، وإن كنا نعتقد بناءا على ما سبق ذكره فى ثنايا هذا المبحث أن هذا المؤلف لابد وأن يكون يهوديا تحول إلى المسيحية مرغما ودللنا على ذلك بشواهد عدة فى موضعه من البحث.

١٩٢ـ ونود أن ننبه هنا إلى أن المقامات أيا كانت لغتها ليست هى المصدر العربى الوحيد الذى كان متاحا لمؤلف القصة الأسبانية، وإن كان يعتبر أقواها نظرا لوجود

ترجمة عبرية لها، وإنما كانت هناك مصادر عربية أخرى لا يستبعد أن يكون المؤلف قد عرفها وقد أشار إلى البعض منها كثير من الباحثين حتى الأسبان منهم وخاصة تلك الحكايات الشعبية التى وجدت فى المؤلفات العربية التى عرفت فى الأندلس، ووجد لها صدى وأثر فى القصة وخاصة فى الفصل الذى التقى فيه لثريو مع ذلك السيد النبيل المفلس، وما ذكره المؤلف عن ذلك الميت الذى سارت أرملته خلفه وتقول أنهم يأخذونه إلى بيت مظلم كئيب ليس فيه خبز ولا ماء ولا غطاء وعندما سمع لثريو قولها خاف وقال أن هذا هو بيتنا. ويقول فرنا ندودى لاجرانجا فى مقال له نشر سنة ١٩٧١ إن هذه الحكاية وجدت فى العديد من المؤلفات العربية منها كتاب "المحاسن والمساوئ للبيهقى" ط. أبى الفضل إبراهيم جـ٢ القاهرة سنة ١٩٦١، وكتاب: المستطرف فى كل فن مستظرف. لشهاب الدين الأبشيهى جـ٢. ص٢٤٧. القاهرة سنة ١٣٧٩هـ. وكتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى. جـ١٥. ص٣٦. القاهرة ١٩٠٥ـ١٩٠٦. وإن أرجح الآراء فى كيفية وصول هذه الحكاية إلى الأسبانية وتأثر المؤلف المجهول بها هو أنها كانت تتناقلها الألسنة شعبيا فى الأندلس وعنها نقلها مؤلف القصة.

ولمزيد من التفاصيل حول الحكاية نفسها يرجع إلى:

١ـ المؤلفات التى ذكرناها وتضم الحكاية.

٢ـ د. عبد الرحمن بدوى فى مقدمته لترجمة القصة الأسبانية ص٢٠ ـ ص٢٥

٣ـ د. على الراعى: شخصية المحتال. مصدر سابق.

١٩٣ـ المقامة المضيرية.

١٩٤ـ نفس المصدر.

١٩٥ـ نفس المصدر.

١٩٦ـ نفس المصدر.

١٩٧ـ الترجمة العربية للقصة ص١٠٥.

١٩٨ـ تعتبر هذه المقامة واحدة من المقامات العديدة التى أشار الباحثون إلى أن يهوذا الحريزى قد نقلها إلى اللغة العبرية وضمنها كتابه "تحكمونى" بعد أن أعاد صياغتها بحيث ألبسها ثوباً يهودياً كعادته مع المقامات التى ينقلها عن البديع أو الحريرى وخاصة

فى آراء شخصياتها وبعض أحداثها. وهذه المقامة فى تحكمونى هـى المقامـة الحاديـة والعشرون.

١٩٩ــ جيمس مونرو. مصدر سابق ص ١٦٦

ونرى أن ما ذكره الباحث هنا ربما يؤكد ما سبق أن ذهبنا إليه من قبل مـن أن هـذه المقامات التى أبدعها البديع ومن جاءوا من بعده عرباً كانوا أم يهوداً. هذه المقامات لـم يكن هدفها الرئيسى كما يقال هو الكدية أو الحث على التكدى بأى وسيلة مـن الوسـائل ولو كانت غير مشروعة، وانما كانت تحمل فى ثنايا مضـامينها أهـدافا أخـرى منهـا الاجتماعية والأدبية واللغوية أيضاً. ربما أشرنا إلى البعض منها كأمثلة فقـط، إلا أننـا نقول إن الكثير من هذه الأهداف ما يزال حبيس هذه المضامين إلى أن يقيد لها من يفـك أغلال حبسها.

٢٠٠ــ يلاحظ فى المقامة العبرية المشار إليها للحريزى، ان الحريزى جعل البطـل فيهـا هو الذى يقوم بالاحتيال على القروى وليس الراوى كما عند البديع وهـو عيسـى بـن هشام. كما أن من التغييرات التى أحدثها فى مقامة البديع هو أنه جعل البطل يرغب فـى وجبة لحم مشوى بعد أن وصلت إليه رائحة الشواء وهو يتجول فى السوق.

٢٠١ــ يهوذا الحريزى: تحكمونى. مصدر سابق ٢١٢.

٢٠٢ــ أنظر الأبيات الشعرية الثلاثة التى أنهى بها يهوذا الحريزى مقامته هذه وهى علـى لسان البطل الذى ضحك من استنكار الراوى له وأنشده هذه الأبيات ثم تركه وهـو فـى قمة تعجبه من نزالته وخداعه. وما أشبه هذه الأبيات بتلك الأدبيات التـى أنشـدها أبـو الفتح الأسكندرى بطل البديع فى المقامة الاصفهانية، وأبو زيد السروجى بطل الحريرى فى المقامة الطيبية فكل من هذه الأشعار يحمل نفس المضمون الانتهازى الـذى أشـرنا إليه.

٢٠٣ــ د. على الراعى: شخصية المحتال ص ١٧. مصدر سابق.

٢٠٤ــ يصف المؤلف المجهول على لسان لثريو وقائع هذا المشهد كاملة فـى الكنيسـة، ويشير أيضاً إلى ما حدث بين القس وبائع الصكوك فى اليوم السـابق وجلوسـهم معـاً

يتناولون أطايب الطعام، وأن النزاع الذى ظهر بعد ذلك متفق عليه قام بينهما حتى كـاد يقتل الواحد منهم الآخر لولا تدخل الناس .

أنظر: الترجمة من ص ٩٤ــ ص ٩٨ وما بعدها .

٢٠٥ــ ص ١٠١ ــ ص ١٠٢ من الترجمة

٢٠٦ــ الاستهلال ص ٣٧ ــ ٣٨ من الترجمة.

٢٠٧ــ د. على البمبى ص ٦٩ ــ ص ٦٦ مصدر سابق.

٢٠٨ــ هناك العديد من المؤلفات المعروفة، والتى نهج مؤلفوها هذا النهج فى مؤلفاتهم من هذه المؤلفات ما كتبه أبو الفتح عثمان بن جنى فى مقدمته لكتابيه "الخصـائص" و "سـر صناعة الاعراب" وكذلك ما كتبه جار الله الزمخشرى فى مقدمة تفسيره "الكشاف علـى حقائق التنزيل، وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل.

٢٠٩ــ سعديا الفيومى: تفسير التوراة بالعربية. أخرجه وصححه وبينه بحواشى بالعبرانية يوسف ديربنورج. باريس ١٨٩٣.

٢١٠ــ لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع المتعلق باسلوب كتابة الافتتاحيـة وتـأثر اليهود بذلك فى افتتاحيتهم يمكن الرجوع إلى:

د.عبد الرازق قنديل: الأثر العربى والاسلامى فى أسلوب الكتابة عند يهود العصر الوسيط. مجلة كلية اللغات والترجمة. جامعة الأزهر. العدد الرابع١٩٨٠.

٢١١ــ وهى تلك المقامة التى وقع فيها أحد القرويين البسطاء فى شباك احتيال بطلها حتى يجعله يدفع ثمن وجبة طعام أكلاها على غير ما أوهمه فى البداية.

٢١٢ــ دان الميجور. مصدر سابق ص ١٣٥.

٢١٣ــ يعنى الباحث بالمقامات هنا المقامات العبرية للحريزى اليهودى. وقد سبق التعرف على هذه المقامات فى المبحث الأول، وأنها تشكل صورة من المقامـات العربيـة ممـا يجعل ما لها من أثر فى القصة البيكاريسكية هو فى حقيقته أثر عربى. يدل على ذلك أن الباحث نفسه عاد بعد ذلك ليؤكد على هذا التشابه دون تفرقـة بـين المقامـة العبريـة والعربية بقوله: "وليس هناك شك فى أنه يوجد فى تلك المجموعات (مقامات الحريـرى

والحريزى) أسس بيكاريسكية معينة وحقيقية" كنا نرى أنه ربما كان أوضح فى عبارته لو أنه قال أن أسساً مقامية قد وجدت فى القصة البيكاريسكية.

٢١٤ــ حاييم شيرمان: تاريخ الشعر العبرى فى الأندلس المسيحية. ص ١٦٧. مصدر سابق.

٢١٥ــ نود أن ننبه هنا إلى وجود كتابين يحملان نفس هذا العنوان: الأول كان ذلك الكتاب الذى أشرف على إعداده بالإنجليزية "توماس آرنولد" بالاشتراك مع "ألفرد جيوم" الذى قدم للكتاب عند نشره وبعد وفاة توماس آرنولد. وقد ظهرت الطبعة الإنجليزية سنة ١٩٣١. ثم قامت لجنة التأليف والترجمة والنشر بترجمته ونشره بالعربية سنة ١٩٣٦ ثم أعيد طبعه مرة ثانية ١٩٨٣ عن طريق لجنة الجامعيين لنشر العلم.

أما الكتاب الثانى الذى يحمل نفس العنوان. فقد أشرف عليه المستشرق الألمانى "جوزيف شاخت" الذى توفى عام ١٩٦٩ بعد ان اختار بنفسه جميع الذين ساهموا فى كتابته، وكتب مقدمته ثم واصل كليفورد بوزوروث عملية اخراج الكتاب بعد ذلك، وكتب تصديراً له. وقد ترجم الكتاب إلى اللغة العربية ونشر ضمن سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٣٣ فى أكثر من طبعة. وقد شاءت إرادة الله أن يتوفى توماس آرنولد المشرف على الكتاب الأول، وجوزيف شافت المشرف على الكتاب الثانى، فلم يشهدا ثمرة ما أعداه.

٢١٦ــ جوزيف شافت. كليفورد بوزوروث: تراث الاسلام. الجزء الأول ص ١٣٣. الطبعة الثالثة. سلسلة عالم المعرفة. العدد ٢٣٣. مايو ١٩٩٨م.

٢١٧ــ المصدر السابق ص ١٣٤ ــ ١٣٥.

٢١٨ــ تراث الإسلام: فصل الأدب . ألفه هــ . أ . ر . جب عربه وعلق عليه: عبد اللطيف حمزة . لجنة الجامعيين لنشر العلم سنة ١٩٨٣.

٢١٩ــ نقلاً عن كتاب شخصية المحتال للدكتور على الراعى ص ٧ من التقديم .

٢٢٠ــ د. على الراعى: نفس المصدر ص٧ .

٢٢١ــ د. على الراعى: المصدر السابق ص ١١.

٢٢٢ــ أنظر: ص ١٠٦ من الترجمة .

٢٢٣ــ الترجمة. نفس الصفحة .

٢٢٤ــ ولعل المرة الوحيدة التى نرى فيها أن لثريو لم يكن يحتال من أجل نفســه، وإنمــا كان يحتال من أجل الغير كان ذلك أثناء تواجده ومصاحبته لذلك الرجل الذى كان يدعى النبل والشرف، ويتمسح فى ماضية المشرف والذى انتهى إذ كان مفلساً لا يجــد قــوت يومه مما اضطر لثريو أن يتعاطف معه، ويشفق عليه وأخذ يحتال ويتسول فــى ســبيل الحصول على طعام لا لنفسه هذه المرة، وانما لهذا السيد المسكين مدعى النبل، والــذى كان يفضل الهلاك جوعاً على أن يعرض نفسه لمذلة التسول وسؤال الناس.

٢٢٥ــ د عبد العزيز عتيق: الأدب العربى فى الأندلس ص ٤٨١. مصدر سابق.

الخاتمة

وخلاصة القول، ومن خلال ما سبق أن قدمناه أو أشرنا إليه فى تلك العجالة عن المقامة العبرية منذ نشأتها الأولى على يد سليمان بن صقبل، وانتشارها على يد يهودا الحريزى الأندلسى الموطن اليهودى الديانة والمعتقد، وبناء على ما لجأنا إليه من تحليل مبسط سريع لبعض مقامات الحريزى العبرية لمعرفة مدى علاقتها بالمقامات العربية لكل من بديع الزمان الهمذانى، والحريرى البصرى وكذلك ابن الشهيد الأندلسى. نقول أنه بناء على كل ذلك فقد أمكن التوصل إلى بعض النتائج أعلن باحثو الدراسات السابقة عن البعض منها على استحياء منهم، وأغفلوا الكثير، وألبسوا ما أعلنوه الثوب اليهودى الفضفاض والذى يتيح لصاحبه أن يخفى بين جنباته ما لا يريد أن يطلع عليه الغير خاصة إذا كان ما يخفيه يمس فكره أو تقاليده ويقلل من أى منها، ويزخرف ظاهر الثوب بما يرضيه، وحسبنا هنا أن نقول بفخر إن "التراث المقامى العربى" إن جاز هذا التعبير، الذى استقاه الحريزى من مصادره العربية الأصيلة ونقله إلى المقامات العبرية، وتعددت مظاهره، ومواضعه فى تلك المقامات العبرية، بصور وأشكال مختلفة .

كل هذا التراث الذى نقله يهودا الحريزى وألبسه الثوب اليهودى فى محاولة لطمس الهوية العربية فيه هو جهد وفكر وإبداع العقلية العربية. فالحريزى نفسه قد عاش وتربى وسط الفكر العربى، وتعلم العربية وتعامل بها، ونهل من ثقافتها أكثر من أى ثقافة أخرى، بل إننا لا نغالى على الإطلاق إذا ما قلنا إن هذا الفكر العربى الأصيل هو النبع الوحيد الذي تربى عليه الحريزي ومن عاشوا قبله وبعده من يهود الأندلس وغيرها من المواطن العربية الإسلامية ولهذا فهو فى مقاماته لم يكن إلا واحدا من تلاميذ بديع الزمان الهمذانى، والحريرى البصرى، وابن الشهيد الأندلسى. يعيبه عدم الصدق فى القول، وعدم الأمانة فى النقل، فهو لم يفصح عن منابع فكره، ولم يعلن سوى جانبا ضعيفا حسبه سذاجة وغفلة، ونراه كرمًا وحسن

طوية (انظر مقامه خداع حيفرا القيني للقروى، ومقامة الديك الواعظ) حاول قلب الحقائق فبدلا من ان يعلن عن مصادره العربية، ادعى ان ما تحتويه المقامات العربية ليس سوى خلاصة الفكر اليهودى على نحو ما جاء فى إحدى مقدماته العبرية التى أشرنا اليها ومن هنا خلصنا إلى بعض النتائج، ونرجو الله أن نكون قد وفقنا لما خلصنا إليه ومنها :

أن الحريزى اعتمد اعتمادا كبيرا على منهج وأسلوب الهمذانى فى مقامتيه، الأولى وهى (المقامة القريضية)، والمقامة الخامسة عشرة (الجاحظية) وذلك عندما شرع فى كتابة المقامة الثالثة فى تحكمونى (مقامة شعراء الأندلس)، حيث وضح أن تناوله الحديث عن الشعر الأندلسى، وشعراء اليهود هناك وأشعارهم قد استوحى ذلك كله من الإبداع العربى عند الهمدانى ومن خطوطه العريضة صاغ الحريزى مضمونا يهوديا للشعر والشعراء، الأمر الذى يجعلنا نقرر أن المقامة الثالثة للحريزى ليست سوى ترتيب ودمج وإعادة صياغة لمقامتى الهمذانى فى ثوب يهودى .

وبنفس الأسلوب لا تعتبر المقامة الحادية والعشرين فى تحكمونى إبداعا للحريزى، إذ نبه شيرمان إلى أن هذه المقامة هى إعداد جديد للمقامة الثانية عشرة وهى المقامة البغدادية فالشكل الفنى لهذه المقامة أخذه الحريزى من المقامة العربية، مع تغيير فى بعض أجزائها أو إضافة أشياء رأى أنها تتمشى مع فكره.

فى مقدمة كتاب تحكمونى أنكر الحريزى أنه أخذ من المقامات العربية أى شىء، وقال ان كل ما كتبه فى مقاماته ليس إلا إبداعا حريزيا. ورغم ذلك أثبتت الدراسات التى تمت على مقاماته أنه قد أخذ من الهمذانى وحده ما لا يقل عن سبع مقامات، ومقامة أخرى أخذها من ابن الشهيد الأندلسى، وقد أعلن الباحثون اليهود أنفسهم ذلك. وعلى هذا فلا موضع هنا لإبداع حريزي بل للإبداع العربي.

المقدمة العربية التى نشرها د يهوشع بلاو، إلى جانب المقامة العربية التى أعلنها ونشرها يهودا رتسهافى تفتحان الأبواب، والمنافذ المختلفة أمام الباحثين

والدارسين لأدب يهود العصر الوسيط عامة، وأدب المقامات العبرية بصفة خاصة لوضع فرضيات محتملة عن احتمال وجود عدد آخر من المقامات كتبها الحريزى باللغة العربية ربما تكشف عنها الأيام مستقبلا.

تشير الدراسات التى تمت أيضا حول المقامة العبرية إلى أن الحريزى قد قام بهذا العمل الأدبى فى الشرق أثناء رحلته التى طاف فيها بمدن الشرق ومنها مصر، فلسطين، وبغداد، ودمشق وغيرها من البلدان، ووثّق علاقاته ببعض رجال الطوائف اليهودية وخاصة الأثرياء منهم وأصحاب المكانة المرموقة في هذه البلدان. ومن خلال المقارنه بين المقامة العبرية السادسة والأربعين فى تحكمونى، وبين النص العربى لها والذى نشره رتسهافى نجد بعض الاختلافات بين النصين رغم توحد الموضوع . وكل ذلك يدفعنا إلى استنتاجٍ فحواه أن مقامات الحريزى على نحو ما هى عليه فى كتاب تحكمونى قد كتبت أولا باللغة العربية لأنها كتبت فى الشرق وسط طوائف يهودية تكتب وتقرأ وتتحدث اللغة العربية، ثم أعيدت كتابتها مرة أخرى بعد عودته إلى الأندلس باللغة العبرية، وذلك ربما بناءا على طلب من زعماء ووجهاء الطائفة هناك مثلما حدث قبل ذلك فى ترجمته مقامات الحريرى العربى حيث تمت الترجمة بناءاً على طلب النبلاء والكرام من اليهود طبقا لما أعلنه فى مقدمته، ثم ضاعت النسخة العربية أو أهملت لسبب ما، وبقيت النسخة العبرية وكتب لها الانتشار والشهرة والبقاء ولم يتم العثور على النسخة العربية كاملة، بل عثر فقط على تلك المقامة التى نشرها رتسهافي على ما تقدم.

وجود المقدمة العربية وما تحتوية من مضامين، ووجود المقامة العربية التى أشرنا إليها وما يوجد فيها من تعديلات أو تغييرات لا وجود لها فى النسخة العبرية، يجعلنا نقول أن الحريزى فى مسلكه فى النسخة العربية لم يكن يختلف كثيرا عن مسلك شعراء البلاط اليهود فى الأندلس أمثال اسحق بن خلفون، ومن بعده سليمان بن جبيرول وغيرهما من شعراء المديح الذين كانوا ينظمون أشعارهم يتكسبون منها، ويكيلون المديح لولى النعم. وهكذا فعل الحريزى فى تلك المقامة

العربية، فقد مدح من منحوه، ونبح بشعره من منعوه، وحقق بذلك جزءاً مما أعلنه فى مقدمته .

لم ينكر أحد من الباحثين اليهود فضل المصادر العربية على الحريزى فى مقاماته، بل أعلنوا صراحة أن تلك المقامات العبرية فى تحكمونى تعد بحق نموذجا واضحاً جداً للتأثير العربى فى هذا المجال. ونحن بدورنا نضيف إلى ذلك أنه لولا المقامات العربية ما أمكن الحريزى ـ ومن سبقوه من كتاب المقامة العبرية ـ أن يدخل هذا الفن الأدبى الفريد. وأن المتتبع لمسيرة الفكر اليهودى فى العصر الوسيط سواء فى المشرق العربى أو الغرب الإسلامى فى الأندلس سيجد أن هذا الفكر بكافة توجهاته، سواء كان فكراً دنيويا يتمثل فى الأشعار العبرية الموزونة، أو فى الفلسفة والأخلاقيات، أو فى النثر الأدبى الفنى. أو كان فكرا دينياً يتمثل فى الشروح والتفاسير، وكتابه الفتاوى والتشريعات. هذا الفكر جملة ومنذ تعايش اليهود وسط الحضارة العربية الإسلامية، لم يخرج فى مسيرته عن دائرة الفكر العربى وذلك عن طريق النقل غير الأمين من منابعه العربية والإسلامية الأصيلة، منكرين لهذه الينابيع العربية فضلها باستمرار اللهم إلا قلة منصفة . لقد كان هذا الإنكار من الجانب اليهودى يأتى خفية أما عن طريق إهمال الإشارة والحديث عن تلك المصادر من ناحية إلا فيما ندر. أو عن طريق نسب ما يأخذونه إلى المجهول كان يقال مثلا: وقال أحد العلماء، أو ومن الأشعار كذا..، ولسنا هنا فى معرض ضرب الأمثلة التفصيلية التى تنطق بالأدلة والبراهين على مانقول إذ من الممكن إحالة القارىء إلى العديد من المؤلفات الفكرية اليهودية فى العصر الوسيط، وهى خير شاهد على ما نقول. من تلك المؤلفات على سبيل المثال لا الحصر: كتاب الهداية إلى فرائض القلوب لابن فاقودة الأندلسى، ورساله إصلاح الأخلاق لابن جبيرول، المحاضرة والمذاكرة لموسى بن عزرا. وإذا رجعنا إلى فكر يهود المشرق العربى سنجد كتاب الأمانات والاعتقادات لسعديا الفيومى بالاضافة إلى مؤلفاته الاخرى، وما كتبه شموئيل بن حفنى تلميذه وخليفته فى رئاسة مدرسة سورا فى العراق مثل:

رسالة فى الطلاق، وما كتبه عن "الضمان والكفالة"، و"الشفعة" وغيرها من المؤلفات التى كتبت جميعها باللغة العربية اليهودية.

على الرغم من أن كثيراً من الباحثين فى فن المقامة بصفة عامة سواء العربية أو العبرية وفى معرض حديثهم عن بطل المقامة حيث يصفونه بأنه رجل محتال أفاق، ومتسول متجول، يمتاز بثقافته وسعة معرفته، وأن المقامات وخاصة العربية منها ليست إلا صدى لحركة الكدية وصور لحياة المكدين. وأن حيفر القينى بطل مقامات الحريزى العبرية الذى قدمه أديباً مكديا يتميز بالفصاحة والاحتيال، وأحكام المكائد والخداع، يلبس لكل مقام لباسه راهبا مرة وتاجرا اخرى، وواعظاً مخادعا، أو طبيبا محتالا، وهدفه فى كل صورة من تلك الصور الوصول إلى عقول الجماهير الملتفة حوله كى يجعلهم يخرجون الدراهم من جيوبهم .

وهذه الصورة التى ركز عليها معظم الباحثين لم تكن هى الصورة الرئيسية، والهدف الأسمى الذى يسعى إليه بطل المقامات العربية والعبرية على حد سواء، وإنما الأساس أن البطل كان عيناً راصدة لعادات وتقاليد مجتمعه، ومن خلال حيله وتنكره قدم كافة النماذج البشرية فى هذا المجتمع، حتى يعطى صورة واضحة لمفاسد عصره، وسلبياته، والصور البشرية المرفوضة فيه ويتعمد نقدها، وهجائها، وكانت الكدية واحدة من واقع هذا المجتمع والاحتيال والخداع سمة من سماته بلا شك، ولكن هذا لا يعنى أن الاحتيال الوحيد كان الكدية فقط وكما وجد الاحتيال والتكدى في بعض النماذج البشرية كانت هناك أيضا النماذج الحسنة موجودة إلا أن نقد السلبيات أمر لا خلاف عليه في أي مجتمع. ومن هنا فليست المقامات كلها ينحصر فيها الحديث عن الكدية والمكدين وبأى صورة من صور التنكر والخداع، فلها أهداف أخرى.

مما لاشك فيه أن الحريزى فى لغته التى دون بها مقاماته قد بذل جهدا يحمد له، وكان لتفهمه لأساليب النثر الأدبى، ورصده للغة المقامات العربية، وما قام به من ترجمة لمقامات الحريرى إلى اللغة العبرية، اكبر الأثر فى رقى لغته، واسلوبه،

وحسن استخدامه للعديد من المحسنات البلاغية، ومحافظته على اسلوب النثر المسجوع الذى يعتبر سمة أساسية من سمات لغة المقامات. إلى جانب تمتعه أيضا بشاعريه كبيرة استوعبت فنية الشعر الموزون من سابقيه من شعراء اليهود السابقين الذين طبقوا المناهج العربية فى القصيدة الشعرية. كل ذلك جعله موفقا فى أشعار مقاماته حيث نجح إلى حد كبير فى الملائمة بين الشعر والنثر فى مقاماته، بحيث يضع أبياته فى مواضعها التى تتناسب مع المواقف فى كل مقامة. يضاف إلى ذلك انه نجح أيضا فى كيفية الاستعانة بفقرات العهد القديم المختلفة سواء بنصها او بأجزاء منها. وهو بلا شك كانت أمامه المقامات العربية وعرف كيفية استشهاد كتابها بآيات القرآن الكريم.

فإذا كنا قد توصلنا مع العديد من الباحثين إلى أن المقامات العربية لكل من بديع الزمان الهمذاني، والحريري البصري، وابن الشهيد الأندلسي هي المصدر الأصلي، والمؤثر الحقيقي في المقامات العبرية التي كتبها يهوذا الحريزي اليهودي الأندلسي. وأن الأمر وصل إلى أبعد من مجرد التأثير إذ تعتبر مقامات الحريزي العبرية صورة طبق الأصل من المقامات العربية في شكلها الفني، وموضوعاتها ومضامين وأهداف تلك الموضوعات. فإنه بناء على ذلك يحق القول بأن وجود أي تأثير للمقامات العبرية ماهو إلا تأثير عربي خرج من عباءة المقامات العربية. وعلى ذلك فإنه فيما يتعلق بما يثار حول ما إذا كانت للمقامات العربية أي أثر في نشأة القصة البيكاريسكية التي ظهرت في غضون القرن السادس عشر وخاصة القصة الأولى مجهولة المؤلف، وانقسام الباحثين في الرأي حول حقيقة وجود هذا الأثر ما بين مؤيد لوجوده، أو رافض لأى علاقة بين المقامات وهذا الفن الأسباني، مستندين في ذلك على بعض الأسانيد كان في مقدمتها ما دار حول ذلك المؤلف مجهول الهوية، ثم عدم العثور على أية ترجمات للمقامات العربية إلى أية لغة من اللغات السائدة في ذلك العصر، والتي كانت تترجم إليها المؤلفات العربية. وكان آخر أسانيدهم اختلاف الشكل والمضمون في كل من المقامات والقصة الأسبانية الأولى،

وأن هذه المقامات العربية لا تندرج تحت فن القصة أو بمعنى آخر فليست المقامة قصة لخلوها من فنيات القصة الحديثة.

كانت تلك الأسانيد هي أهم ما اعتمد عليه الرافضون لوجود أي أثر للمقامات على هذا الفن الأسباني. ومع تقديرنا واحترامنا لكل باحث أدلى بدلوه في هذا الشأن، وبعد اجتهاد متواضع، وبناء على قرائن ذكرناها أمكن التوصل إلى أنه بالنسبة لمؤلف القصة الأسبانية فإن الشواهد العديدة تقول إنه يهودي المعتقد أجبر مثل غيره من يهود الأندلس على اعتناق المسيحية في فترة كان ذلك معروفا وقائما. وبما أنه يهودي فهو بلا شك يعرف العبرية لأنها لغته المقدسة التي يحرص عليها كل يهودي. كما أنه من الجائز أن يكون قد عرف العربية أيضا وذاك أمر شائع ومعروف بين يهود المواطن العربية وحتى بعد خروج العرب من الأندلس فإن ذلك ظل سائدا لأجيال طويلة. هذا المؤلف اليهودي لم يكن مؤمنا بحق بدينه الذي أجبر على اعتناقه يؤيد ذلك الصور النقدية المريرة لرجال الدين المسيحي، والمستغلين لتعاليمه مثل ذلك الأعمى والتي أعلن لثريو دى تورمس عنها في ثنايا القصة. وهذا يعني أن هذا اليهودي لابد وان يكون قد اطلع على المقامات العبرية التي هي صورة مكررة برداء يهودي للمقامات العربية.

أما ما يتعلق بعدم وجود أية ترجمات للمقامات العربية، فقد ثبت قيام يهوذا الحريزي اليهودي بترجمة مقامات الحريري البصري إلى اللغة العبرية وهي إحدى اللغات التي كانت تترجم إليها المؤلفات العربية في ذلك الوقت نظرا لوجود كثير من المترجمين اليهود، مازالت الترجمة العبرية موجودة حتى الآن مع تحفظنا على مسلك الحريزي اليهودي في هذه الترجمة لأسباب عديدة ليس هنا مجال للخوض فيها فهي تحتاج إلى بحث مستقل. هذه الترجمة العبرية قام بها الحريزي قبل ان يشرع في كتابة مقاماته العبرية والتي سار فيها على نهج مؤلفي المقامات العربية على ما تقدم ذكره بحيث لم يكن هناك أي اختلاف في جوهر مضامين موضوعات المقامات العبرية عن سابقتها العربية.

وكان آخر ما اعتمد عليه الجانب الرافض في عدم وجود علاقة أو أثر للمقامات العربية على القصة الأسبانية هو اختلاف الشكل والمضمون، إلا أنه بالدراسة المتأنية، واعتمادا على النصوص في العملين أمكن التوصل إلى إثبات التلاقي سواء في الشكل العام الخارجي، أو في الجنس الأدبي الذي يمكن أن تنتمي إليه المقامات والقصة الأسبانية. ويعلن عن تأثيرها على مؤلف القصة ذلك اليهودي الذي خشي الإعلان عن يهوديته لأنه يعلم جيدا عاقبة ذلك. وخلاصة ما يمكن قوله هنا أننا نرى أن المقامات تعد مصدرا رئيسيا اعتمد عليه مؤلف القصة الأسبانية. وأن السمة المشتركة بين العملين هي قيام موضوعاتهما على بطل أفّاق يجيد فنون الاحتيال ويمارسها لأهداف متعددة منها النقد الاجتماعي، أو الانتقام من أصحاب الصور المرفوضة وغير ذلك على نحو ما سبق تفصيله. والله أسأل أن أكون قد أصبت فيما حاولت.

أولا : المراجع العربية:

١ــ د.إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف. ١٩٨٥م.

٢ــ د.إبراهيم موسى هنداوي: الأثر العربي في الفكر اليهودي. مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٦٣م.

٣ــ ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق د.إحسان عباس.دار الثقافة. بليروت ١٩٧٩.

٤ــ ابن حزم الأندلسي: الفصل في الملل والنحل. مكتبة صبيح وأولاده. القاهرة ١٩٦٤م.

٥ــ ابن منظور: لسان العرب. دار لسان العرب. بيروت. بدون تاريخ.

٦ــ أحمد القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا. بيروت. دار الكتب العلمية. بدون تاريخ.

٧ــ أحمد علبي: القصة في مقامات بديع الزمان الهمذاني. مجلة الدراسات الأدبية. تصدر عن قسم اللغة الفارسية في الجامعة اللبنانية. السنة الثامنة. ١٩٦٦.

٨ــ انخل بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي: ترجمة د.حسين مؤنس. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. ١٩٥٦م.

٩ــ جوزيف شاخت، كليفورد بوزورث: تراث الإسلام. ترجمة محمد زهير السمهوري وآخرين. الطبعة الثالثة. سلسلة عالم المعرفة. العدد ٢٣٣ مايو ١٩٩٨م.

١٠ــ جيمس توماس مونرو: فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك . مجلة فصول. المجلد الثاني عشر. العدد الثالث. تراثنا النقدي. ١٩٩٣م.

١١ــ حاجي خليفة: كشف الظنون. استنبول ١٣١١هــ. الجزء الثاني.
١٢ــ د.حسن ظاظا: الفكر الديني الإسرائيلي. أطواره ومذاهبه. معهد البحوث والدراسات العربية. جامعة الدول العربية. القاهرة ١٩٧٢م.
١٣ــ دي لاسي أوليري: الفكر العربي ومركزه في التاريخ. ترجمة إسماعيل البيطار. دار الكتاب اللبناني. بيروت. ١٩٧٢م.
١٤ــ د.رشاد رشدي: ما هو الأدب. مكتبة الأنجلو ١٩٧١م.
١٥ــ سليم شعشوع: العصر الذهبي. صفحات من التعاون اليهودي العربي. مطبعة المشرق للترجمة والنشر. شفا عمرو. ١٩٧٩م.
١٦ــ د.سهير القلماوي، د.محمود مكي: أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية. فصل الأدب. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٧٠م.
١٧ــ د.شوقي ضيف: المقامة. دار المعارف ١٩٥٤م.
١٨ــ د.عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن من منظور الأدب العربي. مقدمة وتطبيق. دار الشروق. القاهرة. ١٩٩٧م.
١٩ــ د.عبد الحميد يونس: خيال الظلّ. الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر. سلسلة المكتبة الثقافية. عدد ١٣٨. أغسطس . ١٩٦٥.
٢٠ــ د.عبد الرازق أحمد قنديل: الأثر الإسلامي في الفكر الديني اليهودي. مركز دراسات الشرق الأوسط. جامعة عين شمس بالاشتراك مع دار التراث. ١٩٨٤م
٢١ــ د.عبد الرازق أحمد قنديل: الأثر العربي والإسلامي في أسلوب الكتابة عند يهود العصر الوسيط. مجلة كلية اللغات والترجمة. جامعة الأزهر. العدد العاشر. ١٩٨٠م.
٢٢ــ د.عبد الرازق أحمد قنديل: التأثيرات العربية والإسلامية في كتاب الهداية إلى فرائض القلوب. لابن فاقودة اليهودي. مركز الدراسات الشرقية. جامعة القاهرة. ٢٠٠٤م.

٢٣ـ د.عبد الرازق أحمد قنديل: أندلسيات عبرية. دراسة أدبية مقارنة. دار الهاني للطباعة والنشر. القاهرة ٢٠٠١م.

٢٤ـ د.عبد الرحمن بدوي: حياة لثريو دي تورمس وحظوظه ومحنه. ترجمة عن الأسبانية. وزوده بمقدمة وتعليقات د. عبد الرحمن بدوي ١٩٧٦م . الكويت.

٢٥ـ د.عبد الرحمن بدوي: دور العرب في تكوين الفكر الأوربي. سلسلة الأعمال الفكرية. مكتبة الأسرة. ٢٠٠٤م.

٢٦ـ عبد الرحمن مرعي: أصول مقامات الهمذاني وعلاقتها بالفنون الأدبية. مجلة الشرق. العدد ٢٤. ١٩٩٤م.

٢٧ـ عبد الرحمن مرعي: تطور المقامة في الأدب العربي. مجلة الشرق. ثقافية أدبية. العدد الثاني لعام ٢٣. حزيران ١٩٩٣م.

٢٨ـ د.عبد العزيز عتيق: الأدب في الأندلس. بيروت. ١٩٧٩.

٢٩ـ د.علي الراعي: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية. كتاب الهلال. العدد ٤١٢. أبريل ١٩٨٥.

٣٠ـ د.علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظلّ إلى نجيب الريحاني. كتاب الهلال. العدد ٢٤٨. سبتمبر ١٩٧١.

٣١ـ د.علي عبد الرؤوف البمبي: المقامة وباكورة قصص الشطار الأسباني. دراسة مقارنة. كتاب الرياض. مؤسسة اليمامة ١٩٩٧م.

٣٢ـ فاروق سعد: بديع الزمان الهمذاني. المقامات. دار الآفاق الجديدة. بيروت. ١٩٨٢.

٣٣ـ فرناندو لاجرانجا: مقامات ورسائل أندلسية. نصوص ودراسات . ترجمة: عبد اللطيف عبد الحليم. دار الثقافة العربية. القاهرة. ١٩٨٥م.

٣٤ـ د.لطفي عبد البديع: الإسلام في أسبانيا.الطبعة الثانية. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٦٩.

٣٥ـ د.لوثي لوبيت بارالت: أثر الثقافة العربية في الأدب الأسباني. ترجمة: د.حامد يوسف أبو أحمد. د.علي عبد الرؤوف البمبي. كتاب الرياض. العدد ٥٤ يونيو ١٩٩٨م.

٣٦ـ ليفي بروفنسال: الحضارة العربية في أسبانيا. ترجمة. د.الطاهر أحمد مكي. دار المعارف. القاهرة. ١٩٧٩م.

٣٧ـ مارون عبود: بديع الزمان الهمذاني: سلسلة نوابغ الفكر. العدد التاسع. الطبعة الخامسة. دار المعارف. ١٩٨٠م.

٣٨ـ د.مأمون بن محيي الدين الجنان: الحريري صاحب المقامات. دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٩٤م.

٣٩ـ د.محمد بحر عبد المجيد: اليهود في الأندلس. سلسلة كتب ثقافية.

٤٠ـ د.محمد رجب البيومي: حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي. سلسلة عالم المعرفة. العدد ٤٥. سبتمبر. ١٩٧٠م. الكويت.

٤١ـ د.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن.بيروت. ١٩٦٢م.

٤٢ـ د.محمد غنيمي هلال: النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة. دار نهضة مصر. القاهرة. ١٩٥٧م.

٤٣ـ محمد محيي الدين عبد الحميد: شرح مقامات الهمذاني.دار الكتب العلمية. بيروت. ١٩٧٩م.

٤٤ـ محمود غناوي: الأدب في ظل بني بويه. طبعة مصر. ١٩٤٩.

٤٥ـ د.مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي. الطبعة الخامسة. دار العلم للملايين. بيروت. ١٩٨٣م.

٤٦ـ د.مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني. بيروت . دار عالم الكتب. ١٩٨٣.

٤٧ـ د.مصطفى صادق الجويني: أبعاد في النقد الأدبي الحديث. منشأة المعارف بالأسكندرية. ١٩٩٨م.

٤٨ـ مقامات الحريري: المطبعة الحسينية. ١٩٢٩م.

٤٩ـ مقامات الحريري: نشر عيسى البابي الحلبي. بدون تاريخ.

٥٠ـ د.مناع عبد المحسن: الترجمتان العبريتان لكتاب كليلة ودمنة في العصر الوسيط. دراسة نقدية تحليلية.بدون تاريخ.

٥١ـ موسى بن عزرا: كتاب المحاضرة والمذاكرة. نقله إلى الحروف العربية. د.عبد الرازق قنديل. مركز الدراسات الشرقية. جامعة القاهرة. ٢٠٠١م.

٥٢ـ هـ.أ.ر.جب: تراث الإسلام. فصل الأدب. ترجمة: عبد اللطيف حمزة. لجنة الجامعيين لنشر العلم. الجزء الأول. مكتبة الآداب ومطبعتها. القاهرة. ١٩٨٣م.

٥٣ـ ول ديورانت: قصة الحضارة. المجلد السادس. ترجمة محمد بدران وآخرين. الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية. ١٩٦٩.

٥٤ـ د.يوسف دانا: الأصالة والانتحال في كتاب تحكموني للحاخام يهوذا الحريزي. مجلة الشرق العدد الأول.السنة الحادية عشرة. كانون الثاني ١٩٨١م.

٥٥ـ د.يوسف نور عوض: فن المقامة بين المشرق والمغرب. دار القلم. بيروت. ١٩٧٩م.

ثانيا : المراجع العبرية:

1-א.מ.הברמן: ההקדשות לספר תחכמוני ורשימת תוכן מקאמותיו. מחברות לספרות. 5. 1953.

2- א.מ.הברמן: ספר תחכמוני לר' יהודה אלחריזי. סיני. ירחון לתורה׳ למדע ולספרות. שנה חמש עשרה. ניסן-אלול. תשי"ב. הוצאת מוסד הרב׳ קוק.

3- א.מ.הברמן: תולדות הפיוט והשירה. הוצאת מסדה. בע"ם. רמת-גן. 1970.

4- אנציקלופדיה עברית. ערך אלחריזי.

5- דב ירדן: מחברות עמנואל הרומי. מבוא . מוסד ביאליק. ירושלים. תש"ז.

6- דן אלמגור: סאטירה חברתית בספרות המקאמות העברית . פעמים.

7- דן פגיס: חידוש ומסורת בשירת החול העברית. ספרד. ואיטליה. בית הוצאת כתר ירושלים. פע"ם 1976.

8- חיים שירמן: השירה העברית בספרד ובפרובאנס. מוסד ביאליק. ירושלים. 1954.

9- חיים שירמן: לחקר מקורותיו של ספר תחכמוני. תרביץ. כג. תש"ב.

10- חיים שירמן: לתולדות השירה והדרמה העברית. מחקרים ומסות. כרך ראשון. מוסד ביאליק. ירושלים. תשל"ט.

11- חיים שירמן: תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת.

12- יהודה אלחריזי: מחברות איתיאל. תרגום ר' יהודה אלחריזי. מהדורת יצחק פרץ. הוצאת מחברות לספרות תל-אביב. תשי"א.

13- יהודה אלחריזי: תחכמוני. מהדורת טופורובסקי. הוצאת מחברות לספרות. תל אביב. תשי"ב.

14- יהודה רצהבי: השפעת אלחריזי על אלצהרי. בקורת ופרשנות תשל"ח.

15- יהודה רצהבי: ילקוט המקאמה העברית. ירושלים 1974.

16- יהודה רצהבי: למקורותיו של תחכמוני. תרביץ. כו. תשי"ז.

17- יהודה רצהבי: מקאמה ערבית מעטו של אלחריזי. בקורת ופרשנות. כתב-עת לספרות. אוניברסיטת בר אילן. ניסן- מרץ. 1980.

18- יהודית דישון: הספור בספר תחכמוני. יד-עם.

19- יהודית דישון: למקורה של המחברת העשרים ואחת בספר תחכמוני. בקורת ופרשנות. חוברת 14 – 15. אוניברסיטת בר אילן. יוני 1979.

20- יהודית דישון: למקורותיו של המחברת " מנחת יהודה " ליהודה אבן שבתי והשפעתה על מקאמת הנישואין ליהודה אלחריזי. אוצר יהודי ספרד. 1960.

21- יהודית דישון: משוררי ספרד: המחברת השלישית בספר תחכמוני. ספר ישראל לוין. הפקולטה למדעי הרוח. אוניברסיטת תל-אביב. 1994.

22- יהודית דישון: נאום אשר בן יהודה לשלמה אבן צקבל והמקאמה העשרים בתחכמוני ליהודה אלחריזי. מאזנים.
23- יהושע בלאו (ד"ר): הפתיחה הערבית של ספר תחכמוני ותרגומה העברי. מחברות לספרות. כרך חמישי. 1953.
24- יוסף דנה: אלהמזאני כמקור של ר' יהודה אלחריזי. דפים למחקר בספרות. אוניברסיטת חיפה. 1984.
25- ספר המוסר: מ
26- רינה דרורי: ההקשר הסמוי מן העין. פעמים. ירושלים.
27- ש.ד.גוטיין: המקאמה והמחברת. הוצאת ספרים. מחברות לספרות. כרך חמישי. מאי 1951.
28- ש.מ.שטרן: מקורה הערבי של מקאמת התרנגול לאלחריזי. תרביץ. יז. 1940.
29- ש.מ.שטרן: רבי יהודה אלחריזי בשבחו של רמב"ם. הגות עברית באירופה. הוצאת יבנה. ת.א. תשכ"ט.
30- ש.מ.שטרן: תיאור חדש מרבי י.אלחריזי על נסיעותיו לבבל. ספנות. ח. תשכ"ד.

الفهرس

أولاً السلسلة الدينية والتاريخية

١- ظاهرة النبوة الإسرائيلية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
٢- الحساب القومي	ترجمة أ.د / محمد محمود أبو غدير
٣- الشخصية الإسرائيلية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
٤- الصهيونية الدينية	ترجمة أ.د / محمد محمود أبو غدير
٥- الحركة الصهيونية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
٦- المجتمع الإسرائيلي	ترجمة د. / محمد أحمد صالح
٧- اسلام حقائق اور الزامات	ترجمة د. / يوسف عامر
٨- البعد الديني للصراع العربي الإسرائيلي	تأليف أ.د / محمد خليفة حسبن
٩- اتجاهات التراجم والتفاسير القرآنية في اللغة الأردية	تأليف أ.د / سمير عبد الحميد إبراهيم
١- الجنيزا والمعابد اليهودية في مصر	تأليف أ.د/محمد خليفة حسن والأستاذ النبوى سراج
١١- سياسة إسرائيل في طرد السكان العرب	ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح
١٢- الرموز الدينية في اليهودية	تأليف أ.د/ رشاد عبد الله الشامي
١٣- الجمهوريات الإسلامية في آسيا الوسطى الحاضر والمستقبل	تأليف أ.د/ أحمد فؤاد متولي ود هويدا محمد فهمي
١٤- المشكلة الكردية	ترجمة وتعليق / أ.د محمد علاء الدين منصور
١٥- الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي	تأليف أ.د/ محمد محمود أبو غدير
١٦- الأقليات المسلمه والصراعات في الكومنولث	تأليف د / هويدا محمد فهمي
١٧- مستوطنة معالية أدوميم وانتهاك حقوق الإنسان الفلسطيني	ترجمة د / عبد الوهاب محمود وهب الله
١٨- يهود مصر «دراسة في الموقف السياسي»	تأليف د / محمود عبد الظاهر .
١٩- فلسفة الحرب في الفكر الديني الإسرائيلي	تأليف أ.د/ محمد جلاء إدريس
٢- التركمان بين الماضي والحاضر	ترجمة أ.د/ عبد العزيز محمد عوض الله
٢١- اليهودية	تأليف أ.د محمد بحر عد المجيد
٢٢- حرب أكتوبر وأزمة المخابرات الإسرائيلية	ترجمة من العبرية أ د محمد محمود أبو غدير.

٢٣- مستقبل الصراع على فلسطين — تأليف د.عبد الله بن عبد الرحمن الربيعى

٢٤- الحياة الحزبية فى تركيا — تأليف أ.د. / عبد العزيز عوض

٢٥- دراسات فى جنيزا القاهرة — ترجمة أ. النبوى جبر سراج

٢٦- فيروس التعصب — ترجمة أ.د./ عبد الوهاب وهب الله

٢٧- اليهودية العلمانية — ترجمة د. / أحمد كامل راوى.

٢٨- علاقة الإسلام باليهودية رؤية إسلامية فى مصادر التوراة الحالية — تأليف أ.د / محمد خليفة حسن

٢٩ - التطور الديمقراطى فى تركيا الحديثة والمعاصرة — تأليف أ.د/ الصفصافى أحمد المرسى

٣٠- المكابيون الثالث والرابع — ترجمة وتقديم وتعليق أ.د/ أوفيليا فايز رياض
مراجعة وتقديم أ.د/ محمد خليفة حسن

٣١ - الانتهاكات الإسرائيلية لحقوق الفلسطينيين — ترجمة د. نجلاء رأفت سالم

٣٢ - اليهودية : رؤية فى الصراع بين العلمانية والدين — ترجمة د. أحمد كامل راوى

٣٣ - القوة المدنية الشاملة فى إسرائيل - تحليل للإحصاء السنوى الإسرائيلى ٢٠٠٤ . — ترجمة وتحليل : د. عبد الغفار عفيفى الدويك

ثانياً: السلسلة الأدبية واللغوية

١- جامع التعريب — تحقيق وشرح نصوص أونال قره أرسلان

٢- أدب المهجر الشرقى — تأليف د. / محمد عبد الرحمن الربيّع

٣- الكلام والفكر والشىء — ترجمة د. / محمد صالح الضالع

٤- قاموس المختصرات العبرية — إعداد د. / شعبان محمد سلام

٥- الموازنة بين اللغة العبرانية والعربية — نقله إلى العربية د./ أحمد محمود هويدى

٦- حكايات أيسوبوس — ترجمة ودراسة د./ صلاح محجوب

٧- المسرح الإيرانى — تأليف / د. عبد الوهاب علوب .

٨- الأدب الفارسى عند يهود إيران — ترجمة / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

٩- معجم المصطلحات الفلسفية — إعداد / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

١٠- الشخصية الفلسطينية فى القصة العبرية القصيرة — تأليف أ.د/ محمود على صميدة

١١- التغيير المعجمى عند الجواليقى — تأليف د/فاطمة عبد الرحمن رمضان حسين

١٢ - ضمير الشأن مسائله ومواطنه — تأليف د / طيبة صالح الشذر

١٣ - المعجم التأصيلى للفعل الناقص فى اللغات السامية — إعداد أ.د. عمر صابر عبد الجليل

١٤ - النظام الصوتى للغة العبرية دراسة وصفية تأليف د حامد سعد الشنبرى

١٥ - قضايا لغوية مقارنة بين الفارسية والعربية تأليف أ.د محمد نور الدين عبد المنعم

١٦ - النظام الصوتى فى اللغتين العربية والعبرية دراسة وصفية تطبيقية مقارنة تأليف د حامد سعد الشنبرى

١٧ - قضايا إسرائيلية - صهيونية فى الأدب العبرى الحديث تأليف د. عبد الخالق عبد الله جبة

ثالثا : فضل الإسلام على اليهود واليهودية

١- اليهود فى ظل الحضارة الإسلامية تأليف أ.د/ عطية القوصى

٢- التأثيرات الإسلامية فى العبادة اليهودية ترجمة أ.د/ محمد سالم الجرح

٣- المحاضرة والمذاكرة نقله إلى العربية أ.د/ عبد الرازق قنديل

٤- التأثيرات العربية فى البلاغة العربية تأليف د.شعبان محمد سلام

٥- الشعر العبرى الأندلسى تأليف أ.د/ عبد الرازق قنديل

٦ - الإيقاع الشعرى تأليف د / ليلى إبراهيم أبو المجد

٧- التأثير الإسلامى فى التفاسير اليهودية الوسيطة ترجمة أ.د/ أحمد هويدى
مراجعة أ.د/محمد خليفة حسن

٨ - التأثير الإسلامى فى الفكر الدينى عند طائفة القرائين تأليف / أ.د. محمد جلاء إدريس

٩ - الآراء الكلامية لموسى بن ميمون والأثر الإسلامى فيها تأليف / د. حسن حسن كامل إبراهيم

١٠ - التأثيرات العربية فى كتاب الهداية لابن فاقودة تأليف / أ.د عبد الرازق أحمد قنديل

١١ - التأثيرات العربية فى البحور والأوزان العبرية تأليف أ.د. شعبان محمد سلام

١٢ - فن المقامة بين التأثر والتأثير . تأليف أ.د. عبد الرازق أحمد قنديل

رابعا : سلسلة قضايا إيرانية

١- قضايا إيرانية (العدد الأول) إعداد / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

٢- التقرير الاستراتيجى الإيرانى (العدد الثانى) تحرير وإشراف د. مدحت أحمد حماد

٣- بحر الخزر المشاكل السياسية والاقتصادية إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

٤- حوار الحضارات وجهة نظر إيرانية إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

٥- بحوث فى العلاقات الإيرانية الخارجية ترجمة / أ.د محمد نور الدين عبد المنعم

٦ - أحداث الحادى عشر من سبتمبر وجهة نظر إيرانية إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد

٧ - المستجدات السياسية إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد

٨ - المستجدات السياسية (جـ٢) . إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد

خامساً: سلسلة الحوار بين الأديان والتقاء الحضارات

١- حوار الحضارات وجهة نظر إيرانية إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد

٢- المسلمون والحوار الحضارى مع الآخر : نقد إسلامى تأليف / أ.د. محمد خليفة حسن
لنظرية صراع الحضارات.

٣- علاقة الإسلام بالأديان الأخرى . تأليف / أ.د . محمد خليفة حسن

٤ - الدور المصرى والإيرانى فى مجال حوار الحضارات تأليف / أ.د. محمد السعيد جمال ا

سادساً: مجلة رسالة المشرق

الأعداد :

الأول ١٩٩١ حتى الخامس عشر ٢٠٠٥

تعرض هذه الدراسة الأثر العربى فى الأدب العبرى من زاوية فن المقامة ، حيث أبان من خلال هذه الدراسة التأثيرات الواضحة للمقامة العربية فى المقامة العبرية ، من حيث الشكل والمضمون ، كما تعرض لنشأة فن المقامة العبرية وتطورها وبنائها الفنى وما انطوت عليه من نقد اجتماعى وتأثرها الجلى بالمقامة العربية .

فقد عاش اليهود فى كنف الحكم الإسلامى وحصلوا على حقوقهم كافة ونعموا بحرياتهم وشاركوا فى مجالات الحياة بتنوعها ، فى وقت كان إخوانهم اليهود خارج حدود العالم الإسلامى يتجرعون المرارة والمهانة ، وكانت نتيجة هذه الحريات أن ازدهر الأدب العبرى ازدهارته الكبرى ، ووصل إلى قمة نهضته وسموه عبر تاريخه كله ، بما فى ذلك الأدب العبرى فى العصر الحديث ، حيث استعار أدباء العبرية الأندلسيون بحور الشعر العربى وقوافيه وأخيلته ومعانيه، فعلا نجمهم وذاع صيتهم وتأكدت مكانتهم فى حوليات الشعر الأوروبى الحديث ، وصار الشعراء يحذون حذوهم فى إقليم البروفانس وفى بلاد اليمن .

ولم يعد الغرض الدينى يسير أمام الأدب العبرى الوسيط بل تجاوز ذلك إلى الأغراض الدنيوية ، وتجاور الغرضان الدينى والدنيوى فى الأدب العبرى للمرة الأولى فى تاريخه حتى لقد أطلق على هذا العصر « العصر الذهبى للأدب العبرى » ، وكان ذلك تأثيراً جليًا للأدب العربى بكل صنوفه وأغراضه وأشكاله على الأدب العبرى لا ينكره باحث عن الحقيقة .